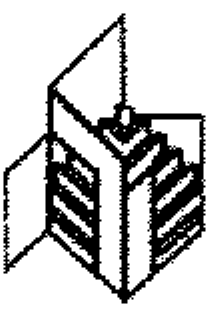
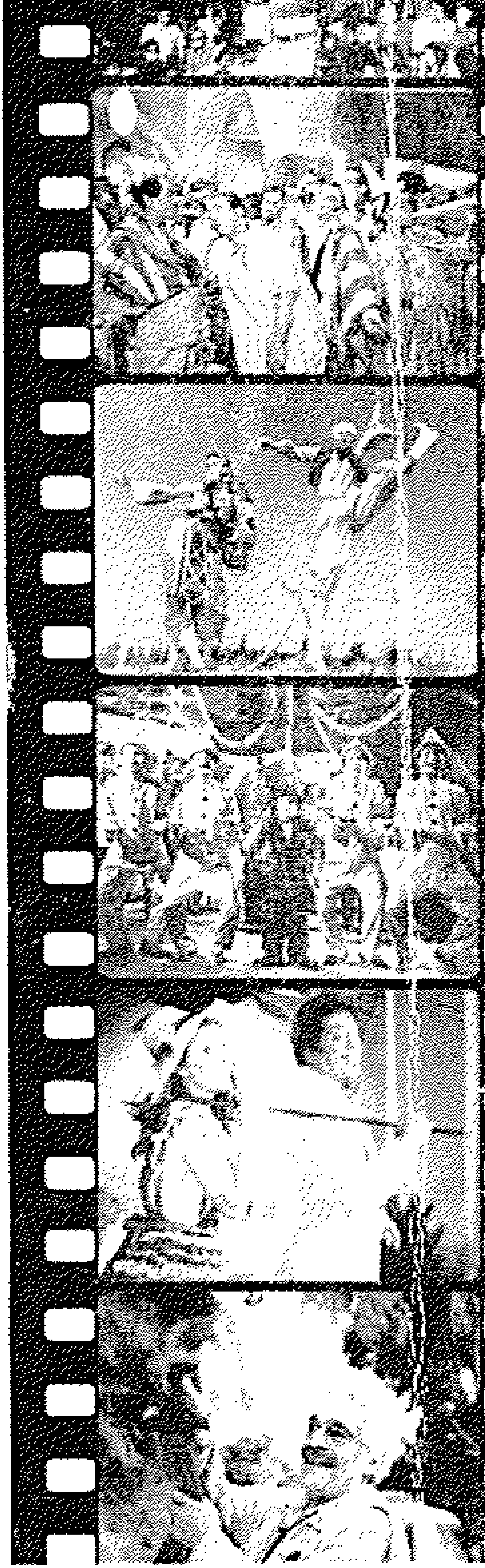


الهيئة العامة لقصور الثقافة

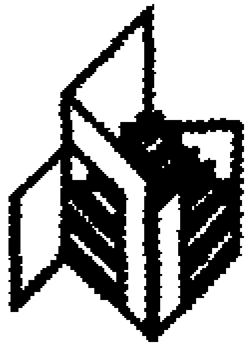
آفاق السينما
٣٢



السينما
فى أدب نجيب محفوظ



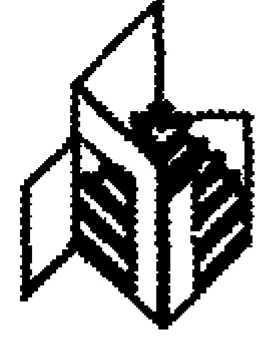
آفاق السينما
٣٢



الهيئة العامة لقصور الثقافة

السينما فى أدب نجيب محفوظ

د . عبد التواب حماد


الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة
أنس الفقى

أمين عام النشر
محمد السيد عيد

الإشراف العام
فكرى النقاش

آفاق السينما

رئيس التحرير
أحمد الحضرى

مدير التحرير
محمد عبد الفتاح

آفــاق الســينما
٣٢

• السينما فى أدب نجيب محفوظ
• د. عبد التواب حماد إبراهيم

• المراجعة اللغوية : عادل سميح
• أغسطس ٢٠٠٣
• رقم الإيداع : ١٤٤٤٧ / ٢٠٠٣
التقيم الدولى :
I.S.B.N: 977 - 305 - 516 - 9

الشركة الدولية للطباعة ت : ٨٣٣٨٢٤٠

المراسلات : باسم مدير التحرير
الهيئة العامة لقصــــور الثقافة
١٦ أ ش أمين سامى - قصر العينى
رقم بريدى : ١١٥٦١

الفهرس

صورة الغلاف الأمامى : عايدة رياض ونور الشريف وعزت العلايلى فى فيلم « أهل القمة » - ١٩٨١ .

صورة الغلاف الخلفى : نور الشريف ومديحة كامل فى فيلم « أصدقاء الشيطان » - ١٩٨٨ .

إهداء

إلى والدى ووالدتى . . رحمهما الله

وإلى كل من علمنى حرفًا . . . أو أسدى لى نصحًا

أسوق ما وسعنى من آيات الشكر والامتنان

عبد التواب حماد

المقدمة

عندما بدأت السينما المصرية فى مطلع الستينيات تعتمد على الأدب الروائى بشكل مضطرد ، اتجهت بميل واضح إلى أشهر أدبائنا فى هذا المجال ؛ مثل : نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس ويوسف السباعى وتوفيق الحكيم ويوسف إدريس وفتحى غانم وثروت أباظة وإسماعيل ولى الدين ويحيى الطاهر عبد الله .

ومن بين هؤلاء ، بدا نجيب محفوظ متميزًا بشكل واضح فى عدد الأفلام التى صنعت عن رواياته ، والذى بلغ حتى اليوم نحو أربعين عملاً ، بما يشكل أعلى نسبة فى عمر السينما المصرية .

ولقد أقبل على إخراج الأفلام المأخوذة عن أدبه لفيف من المخرجين ذوى أساليب متباينة مثل : صلاح أبو سيف ، يوسف شاهين ، كمال الشيخ ، حسن الإمام ، حسام الدين مصطفى ، عاطف سالم ، حسين كمال ، على بدرخان ، أشرف فهمى ، عاطف الطيب وغيرهم ، ولقى معظم ما حولوه إلى أفلام نجاحًا فنيًا وجماهيريًا متميزًا بشكل أو بآخر ؛ الأمر الذى أكسب اسم نجيب محفوظ فى مجال السينما الروائية شهرة عريضة .

ومثل هذه الظاهرة تشى بداية بأن مقومات روايات نجيب محفوظ تتضمن خصائص فريدة ومؤثرة لدى تحويلها إلى أعمال سينمائية ، كما أن الأسلوب الروائى بها يجعل منها مادة طيعة عند نقلها من الشكل الأدبى إلى الشكل السينمائى ، وهو ما يشكل مجالاً مُهمًا جديرًا بالدراسة .

ولقى نجيب محفوظ اهتمامًا عالميًا منذ زمن طويل ، تمثل فى طبع أعماله وانتشارها بشكل واسع وبكثير من اللغات ، ولقد توّج هذا الاهتمام بنيل الأديب الكبير جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٨٨ ، ليصبح بذلك أول أديب عربى يحتل هذه المكانة الأدبية .

ومن ثم فإن التعرض بالدراسة للخصائص السينمائية فى أدبه والتى أهلته لاحتلال مكانة متميزة فى السينما الروائية المصرية يصبح مطلبًا مهمًا فى مجال الدراسات السينمائية ؛ ذلك لأن التعرف على مثل هذه الخصائص لا يكشف فقط عن وجه آخر لثراء أدب نجيب محفوظ ، بل يكشف أيضًا عن أهم مقوماته التى جعلت منه مادة صالحة ومؤثرة لدى إعدادها فى شكل سينمائى . . وهذا ما يمثل أهم أهداف هذه الدراسة وما تسعى إلى تحقيقه .

ويتحدد المجال الزمنى للدراسة بأولى الأفلام التى تم تحويلها عن أدب نجيب محفوظ وهو فيلم « **بداية ونهاية** » من إخراج صلاح أبو سيف عام ١٩٦٠ ، ويمتد حتى مطلع الثمانينيات وهى الفترة التى تم خلالها تقديم معظم وأهم الأفلام التى أخذت عن رواياته .

ومن بين هذه الأفلام اخترت عددًا منها مستندًا فى هذا الاختيار إلى درجة تفوّقها فى النجاح الفنى وصداها المؤثر لدى الجماهير ، إلى جانب تنوع موضوعاتها وتنوع القضايا التى يصورها محفوظ من خلالها ، وهذه الرويات هى : « **القاهرة الجديدة** » ، « **خان الخليلى** » ، « **بداية ونهاية** » ، « **السكرية** » ، « **اللص والكلاب** » ، « **ميرامار** » ، « **الكرنك** » وقصة « **أهل القمة** » التى نشرت ضمن مجموعته القصصية « **الحب فوق هضبة الهرم** » .

وفى رصد وتحليل الخصائص السينمائية لهذه الروايات نحدد مفهوم هذه الخصائص بأنها تشمل أهم العناصر التى وردت فى الروايات الأدبية والتى يمكن أن تلعب دورًا مؤثرًا فى تجسيد الفيلم السينمائى المأخوذ عنها ، بغض النظر عن الكم الذى ورد منها أو ركز عليه المخرجون فى اقتباس هذه الأفلام عن تلك الروايات ، وسواء كانت هذه العناصر درامية روائية أو بصرية - صوتية ، من حيث أنها تشترك جميعها فى تكوين كل موحد يعبر عن الأصل الأدبى من وجهة النظر السينمائية .

كما أن رصد هذه العناصر قد لا يكون بالكيفية نفسها فى جميع الأعمال ؛ بل يتم التركيز بصفة أساسية مع كل عمل ، خاصة فى الجزء التطبيقى ، على العناصر التى نرى أنها كانت أكثر فاعلية من غيرها فى تكوين التأثير النهائى للفيلم .

الدراسات السابقة

ولقد تعرضت عدة دراسات أكاديمية متخصصة لعلاقة أدب نجيب محفوظ بالفنون الأخرى وهى تتمثل فى ثلاث دراسات أجيزت بها رسائل ودرجات علمية بأكاديمية الفنون فضلا عن دراسات أخرى مطبوعة لهاشم النحاس وآخرين :

أ) أول هذه الدراسات الجامعية هى رسالة الدكتوراه المقدمة من الباحثة أحلام حامد يونس إلى المعهد العالى للباليه ١٩٩٣ بعنوان « **رادوبيس** » لنجيب محفوظ على مسرح الباليه المصرى ، وهى رسالة تنصب فى الأساس على فن الحركة الراقصة المنتمية إلى العرض المسرحى بوجه عام لا العرض السينمائى ، فضلا عن انطلاقها من تساؤل الباحثة عن أساليب القطيعة بين أدب محفوظ وفن الباليه المصرى دون بقية الفنون ، مما حدا بها

إلى تبنى رواية واحدة من رواياته التاريخية لتصمم من خلالها تصورا لعرضها على مسرح الباليه المصرى وهى رواية « رادوبيس » .

ب) وثانيها رسالة ماچستير للباحث : أحمد طارق طلبة عن « **المعادل السينمائى للمكان لأدب نجيب محفوظ** » بالتطبيق على نماذج من الأفلام المصرية تنبع أساسا من فرضية تقول بأهمية عنصر واحد فقط بشكل يفوق بقية العناصر فى أدب نجيب محفوظ ، وهو الحارة المصرية التى دفعت الباحث إلى استكشاف دلالاتها فى روايات الأديب من الناحية التشكيلية المعمارية بصفة أساسية ومن الناحية الدرامية والرمزية فى بعض الأحيان ، وذلك تطبيقا فى ثلاث روايات فقط لنجيب محفوظ وثمانية أعمال أدبية أخرى كتبها آخرون غير نجيب محفوظ .

جـ) أما بالنسبة للرسالة الثالثة عن « **تصوير شخصيات نجيب محفوظ فى السينما** » للباحثة **أميرة الجوهرى** لنيل درجة الدكتوراه من معهد النقد الفنى ١٩٩٣ ، تفترض أن إقبال السينما على أدب نجيب محفوظ يرتبط أساسًا بتلك الروايات التى رسم نجيب محفوظ شخصياتها الرئيسية باهتمام كبير خلق التعاطف والارتباط الحميم بين جمهور السينما وهذه الشخصيات ، التى شكلت متن الرسالة برمتها مستهدفة رصد الملامح الرئيسية لها لتحديد مدى صدق الأفلام فى التعبير عن رؤية نجيب محفوظ فى هذه الروايات .

د) وفى كتابه عن « **نجيب محفوظ على الشاشة** » فإن هاشم النحاس يتعرض خلال عشر صفحات تقريبا إلى المميزات السينمائية لرواية واحدة هى « **بداية ونهاية** » يرصد من خلالها عناصر الجذب التى توفرت لها : من جماهيرية البناء الروائى ، وطرافة أحداثها ، وشخصياتها ، وما احتوته من حوار . كما تعرض فيها أيضا من خلال عدة فقرات إلى الصراع الظاهر ، والديكور الموصوف بدقة ، واستخدام الصوت من خارج الصورة ، إلا أن اهتمامه الأكبر فى دراسته كان منصبا على مشكلة الإعداد السينمائى بالنسبة لهذه الرواية بالتحديد .

ولربما تقتضى دواعى الأمانة الإحصائية ، أن ندرج تحت عنوان : (الدراسات السابقة) بعد ما عرضناه منها ، نوعية أخرى من المؤلفات تحمل عناوينها التعرض لأدب نجيب محفوظ من وجهة النظر السينمائية . . مما يدفعنا إلى إلقاء الضوء عليها ، وتقييمها على نحو من الأنحاء ؛ لكى تكون الإحاطة سابغة على قدر الإمكان :

من هذه المؤلفات كتاب **لسمير فريد** بعنوان : « **نجيب محفوظ والسينما** » ، وهو كتاب يعمد مؤلفه إلى جمع بعض مقالاته الصحفية المتفرقة التى يسرد فيها المحتوى الروائى للأفلام المأخوذة عن أصل أدبى لنجيب محفوظ .

ومنها أيضا للمؤلف نفسه كتابه بعنوان « **أدباء مصر والسينما** » عاد فيه إلى جمع مجموعة أخرى من مقالاته الصحفية التى كتبها عن أفلام أخرى مأخوذة عن أعمال أدبية لعدد من الأدباء المصريين ، من بينهم نجيب محفوظ بطبيعة الحال ، الذى كان نصيبه فيها من الكتاب عشر صفحات بالتحديد ، اضطر فيها الكاتب إلى عرض مجموعة من أفلامه لا يستغرق الواحد منها أكثر من صفحة واحدة أو تكاد .

وإلى هذه النوعية من الكتب ينتمى كتاب « **السينما والأدب فى مصر** » **لمحمود قاسم** يتعرض فيه إلى سبعة عشر أديبًا تحولت بعض أعمالهم إلى أفلام سينمائية ، منها ١٨ فيلمًا روائيًا مأخوذة عن أعمال محفوظ الروائية ، سرد فيها محمود قاسم محتواها الروائى ، دون أن ينسى بين الحين والآخر أن يشير إلى شخصية حذفت أو حدث تمّ اختزاله أو نهاية تغيرت بين الأفلام والروايات .

وآخر ما صدر من هذه النوعية كتاب « **عالم نجيب محفوظ السينمائى** » لمؤلفه **د. وليد سيف** ، يركز بالدراسة المقارنة على أربع روايات لنجيب محفوظ تحولت إلى أفلام ، تعرض فيها المؤلف لما تم من حذف أو إضافة أو اختلاف ، سواء فى الحبكة أو الصراع أو الشخصيات .

وعلى ذلك فإنه لا توجد بين مجالات ما عرضناه من مؤلفات وبين أطروحتنا عن « **السينما فى أدب نجيب محفوظ** » مساحة مشتركة أو منطقة للتماس أو تكامل من نوع ما ، إلا أن ذلك لا يعنى مطلقا خلو هذه المؤلفات من القيمة الخاصة التى سعى كتابها إلى تضمينها فى هذه المطبوعات .

القسم الأول

السينما فى أدب نجيب محفوظ

الباب الأول

نجيب محفوظ بين الأدب والسينما

الفصل الأول

نجيب محفوظ فى مجال الأدب

ولد نجيب محفوظ بحى الجمالية بالقاهرة عام ١٩١٢ ، وعاش بأعرق أحيائها الوطنية ، وتدرج فى مدارسها ليلتحق بكلية الآداب سنة ١٩٣٠ ، وعمل فور تخرجه من قسم الفلسفة عام ١٩٣٤ فى عدة مناصب حكومية انتهت بعملة مديرًا للرقابة على المصنفات الفنية ثم مديرًا لمؤسسة دعم السينما فرئيسًا لمجلس إدارتها حتى عام ١٩٧٢ وهو عام إحالته إلى التقاعد ببلوغه سن الستين .

وخلال الفترة التى امتدت منذ تخرجه وحتى اعتكافه إثر محاولة الاعتداء عليه فى عام ١٩٩٦ ، مارس نجيب محفوظ صناعة الأدب من خلال إنتاجه الروائى المتنوع والذاخر والذى نتعرض له فيما يلى :

١ - نظرة إحصائية

بدأ نجيب محفوظ نشاطه الأدبى بالترجمة ، حيث نقل عن الإنجليزية كتاب « **مصر الفرعونية** » الذى دفعه بعد ذلك إلى التأليف الروائى عن مصر القديمة بعد أن أصدر أولى مجموعاته القصصية المسماة « **همس الجنون** » عام ١٩٣٨ حيث أصدر ثلاث روايات تاريخية تدور جميعها فى إطار العهد الفرعونى ، وهى : « **عبث الأقدار** » عام ١٩٣٩ ، « **رادوبيس** » عام ١٩٤٣ ، « **كفاح طيبة** » التى صدرت عام ١٩٤٤ .

وانتقل محفوظ بعد ذلك إلى الرواية الواقعية التى تعرض الحياة المصرية فى أبرز ما طرأ عليها من تغيرات فى النصف الأول من القرن العشرين فقدم على التوالى : « **القاهرة الجديدة** » عام ١٩٤٥ ، « **خان الخليلى** » عام ١٩٤٦ ، « **زقاق المدق** » عام ١٩٤٧ ، ثم رواية « **السراب** » عام ١٩٤٨ وحتى رواية « **بداية ونهاية** » التى نشرت له عام ١٩٤٩ .

ثم توقف نجيب محفوظ عن الإنتاج الأدبى ما بين عامى ١٩٥٠ - ١٩٥٥ ، ولعلها كانت فترة لازمة للتأمل والمراجعة واختيار الأسلوب المناسب فيما سيقبل عليه من روايات .

وربما كان تفرغه لسنوات ثلاث هو بمثابة تحضير لكتابة ثلاثيته العظيمة : « **بين القصرين** » فى عام ١٩٥٦ ، « **قصر الشوق** » عام ١٩٥٧ ، « **السكرية** » فى العام ذاته .

ولم يلبث بعد ذلك بسنوات معدودة أن أنتج رواياته التى تعرض بعضها للحياة المصرية فى الحقبة التى أعقبت الفترات الثلاث السابقة ، وبعضها الآخر عالج القضايا الفكرية بشكل رمزى ، فى عدد من الروايات ، بدأها برواية « **أولاد حارتنا** » عام ١٩٥٦ والتى نشرت مسلسلة فى جريدة « **الأهرام** » ، ثم أخرج إلى قرائه رواية « **اللص والكلاب** » عام ١٩٦١ ، « **السمان والخريف** » عام ١٩٦٢ ، « **الطريق** » عام ١٩٦٤ ثم « **الشحاذ** » عام ١٩٦٥ والتى أعقبها برواية « **ثرثرة فوق النيل** » عام ١٩٦٦ ، و« **ميرامار** » المنشورة عام ١٩٦٧ .

كما تخلل صدور تلك الروايات نشر بعض مجموعاته القصصية والتى بدأت بمجموعة « **دنيا الله** » عام ١٩٦٨ ، « **بيت سيئ السمعة** » عام ١٩٦٥ ، « **خمارة القط الأسود** » عام ١٩٦٩ ، « **تحت المظلة** » فى العام ذاته ، ثم أصدر فى عام ١٩٧١ مجموعتين هما « **حكاية بلا بداية ولا نهاية** » و « **شهر العسل** » ليعاود بعدها إصدار الروايات الطويلة بإنتاج روايتى « **المرايا** » و « **الحب تحت المطر** » عام ١٩٧٣ .

وفى مستهل عام ١٩٧٤ وبعد أن استردت مصر كرامتها فى حرب أكتوبر عام ١٩٧٣ ، كان نجيب محفوظ يشعر بدافع لا يقاوم نحو الكتابة وإن كان لا يملك وقتها موضوعا معينًا ، إلا أنه تمكن من إصدار روايته الصغيرة « **الكرنك** » والتى وصفها معظم النقاد بأنها « أقرب إلى الأعمال السياسية من الأعمال الفنية الكبيرة ذات القيم الجمالية » وكانت هذه الرواية بمثابة كلمة محفوظ عن لحظات الإرهاب السلطوى فى تاريخ وطنى ممتد وغزير .

ولجأ نجيب محفوظ بعد ذلك إلى الترميز ، وإلى الحديث عن المطلق والعدم والوجود والعبث الإنسانى فى عالم تحكمه قوانين مجهولة صارمة ، فأصدر فى عام ١٩٧٥ ثلاث روايات ، هى : « **حكايات حارتنا** » ، « **قلب الليل** » ، « **حضرة المحترم** » . . . ولم تمض على صدور هذه الروايات سنتان إلا وقد صدرت له ملحمة « **الحرافيش** » عام ١٩٧٧ لتعقبها مجموعتان قصصيتان فى عام ١٩٧٩ هما « **الحب فوق هضبة الهرم** » ، و« **الشيطان يعظ** » بالإضافة إلى روايتين صدرتا فى عام ١٩٨٠ - ١٩٨١ وهما « **عصر الحب** » ، و« **أفراح القبة** » على الترتيب .

وشهد عام ١٩٨٢ صدور مجموعة « **رأيت فيما يرى النائم** » وروايتى « **ألف ليلة** » و « **الباقى من الزمن ساعة** » أما فى الفترة من ١٩٨٣ وحتى ١٩٨٨ ظهرت له خمس روايات وهى « **رحلة ابن فطومة** » عام ١٩٨٣ ، « **العائش فى الحقيقة** » عام ١٩٨٥ ، « **يوم قتل الزعيم** » عام ١٩٨٥ ، « **حديث الصباح والمساء** » عام ١٩٨٧ ، ثم « **قشتمر** » سنة ١٩٨٨

حيث واكبتها فى الفترة نفسها ثلاث مجموعات قصصية هى : « **التنظيم السرى** » سنة ١٩٨٤ ، « **صباح الورد** » عام ١٩٨٧ ، « **الفجر الكاذب** » عام ١٩٨٨ - هذا فيما خلا كتابه المسمى « **أمام العرش** » الذى كان قد صدر عام ١٩٨٣ والذى أدار فيه حوارًا بين الحكام .

وقد بلغ إنتاج محفوظ الأدبى على الجملة منذ عام ١٩٣٨ وحتى أوائل التسعينيات ما يربو على خمسين عملاً ما بين رواية ومجموعة قصصية ، وكان عدد ما طبع منها أكثر من مرة ٤٢ عملاً على التقريب ، وبلغ ما طبع منها خمس إلى سبع مرات ٢٧ عملاً ، بل إن ربع ما أنتجه الأديب على الجملة قد طبع عشر مرات ، ووصلت إصدارات بعض أعماله إلى ١٤ طبعة كما هى الحال فى رواية « **بداية ونهاية** » التى ظهرت لأول مرة فى عام ١٩٤٦ وصدرت طبعتها الرابعة عشرة عام ١٩٨٤ ، فضلاً عن أن معظم أعماله قد أعيد طبعها وترجمتها ونشرها بأكثر من لغة عالمية بعد حصوله على جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٨٨ .

٢- نظرة نقدية

لقى أول إنتاج للأديب - وهو مجموعة « **همس الجنون** » عام ١٩٣٨ - تقريظا من نقاد المرحلة ، من أمثال أحمد هيكل الذى وصفها بأنها « مجموعة قصصية ، تتآزر فيها العناصر الفنية ، حتى لتأتى فى غاية الروعة والإحكام » ، مثلما أثنى عليها عبد الجبار المصرى ناقد مجلة « المجلة » فيما يتعلق بعناصرها الفنية ، واعتبرها إيذانا بميلاد الرواية الطويلة لدى الأديب ، واحتفى سيد قطب فى أواسط الأربعينيات برواية « **القاهرة الجديدة** » وحمل حملة غليظة على نقاد الأدب ؛ لغفلتهم عن الأديب الناشئ الذى كانت « أعماله السابقة هى نقطة البدء فى إبداع رواية أدبية عربية أصلية » . . . وانهمرت بعد ذلك كتابات نقدية لا تنقطع على أعمال نجيب محفوظ ، تلاحقها بالفحص والتحليل ، والثناء والتقريظ ، فضلا عن النبوءات والأمنيات .

ولم يكن ذلك بمستغرب على أديب طور لنفسه أسلوبا ثوريا فى أهم ما كتب بعد الحرب مباشرة ، ليغير من مفهوم البلاغة القديمة ، معتمدا على دقة الصياغة ، والوصف ، وتجنب الحشو والإطناب ، واضعا لنفسه أسسا جديدة فى السرد والتوصيف يجبر بها القارئ على التنبه لكل كلمة ، ويعفيه فى الوقت نفسه من الإيقاع العربى الغلاب .

لقد استطاع محفوظ أن يعتق الرواية من الأسلوب العربى اللغوى القديم ، وأن يثبت للعربية الفصحى قدرتها على التفوق على كثير من لغات العالم الحية فى مجال الاستخدام الجمالى ، إلى الحد الذى يمثل ثورة ثقافية وفنية ، تحتاج إلى مزيد من الدراسة ، والتحليل ، سواء فى الشكل أو فى المضمون .



« الشيطان يعظ » قصة نجيب محفوظ - سيناريو مصطفى محرم - إخراج أشرف فهمى - ١٩٨١ .

(أ) فى مجال الشكل

ففى مجال الشكل تخلص من التجريد الذى اعتاده القارئ العربى فى حواريات توفيق الحكيم ، وجعل من الحوار وسيلة للكشف عن الأزمات .

وأشاع فى أعماله روح البطولة التى انتشرت فى أعمال ديكنز وتولستوى ، وهى البطولة الجماعية ، وكان يثير بدقة وصفه للشخصيات إعجاب طه حسين فيروعه « بدقته ، حتى لكأنك تعيش بين هؤلاء الناس » والتفت إلى الصراع كعنصر أساسى فى الدراما ليديره بين الحس والروح ، بين المواقف والأفكار ، وبين الشخص وذاته ، وبين الأزمنة ذاتها ، بالمزاوجات التى لا تنقطع ما بين الإحساسات الحاضرة وانطباعات الذاكرة ، بالتشابه أو التضاد ، كما أشاع تقنية جديدة على الأدب العربى ، تمثلت فيما يسمى : بالسيولة الزمنية ، من خلال تيار الشعور ، والتلاحم بين الحوار الداخلى والذكريات ، والأحلام والخواطر ؛ كما فى : « **ميرامار** » ، « **اللص والكلاب** » ، « **ثرثرة فوق النيل** » .

(ب) فى مجال المضمون

أما بالنسبة للمضامين الروائية - عند محفوظ - فلقد هجر القصة القصيرة التى تحسس بها طريقه فى بادئ الأمر ؛ لكى ينزل إلى الفضاء الفسيح للرواية الطويلة ، حيث اتسعت هذه تماما للتعبير الوجدانى ، والخيال الشعرى ، متنقلا ما بين التاريخ القديم والحديث ، واصفا للحياة الاجتماعية فى مرحلة الواقعية الجديدة ، ومحللا بدقة شديدة الواقع المصرى ، بأفكاره ، وانفعالاته ، وظواهره ، ليعرج بعد ذلك على الرواية الرمزية فى : « **اللص والكلاب** » و « **الشحاذ** » و « **أولاد حارتنا** » مقتصدا فى وصف الأمكنة ، فجعل من البنية ديكورا حديثا ، ومن الأشخاص رموزا ، ومن الحوار استبطانا ذاتيا ، ومن الأحداث معادلا للأفكار المجردة ، ومسلطا على الواقع أشعة سينية تختزله إلى هياكل عظمية ، لا ينسى معها الأديب حضور اللحم والدم والانفعال بكل نضرته وتعـقيده ، وغناه الفريد .

وقد أدى ذلك فى نهاية الأمر ، ولخمسين عاما خلت ، إلى اعتباره إمام القصة العربية وأستاذها الأكبر ، وصاحب أدب يتصف بالاكتمال الفنى الفريد ، وإلى اعتباره رغم أية مآخذ عليه أو انتقادات ، صاحب تحف فنية خالدة ، تستأهل الاحترام والتقدير . . بل إلى احتسابه مؤسسة فنية مستقرة لا تستمد قوتها من الاعتراف الرسمى وحده ؛ بل من الاعتراف الشعبى الجارف الذى جعله حديث الناس - بمحض الاختيار - فى المقهى ، والبيت ، وفى نوادى المتأدبين البسطاء .

وكان هذا السيل المنهمر ، على كتابات محفوظ ، هو ما دفع هاشم النحاس إلى القول بأن « فوزه بجائزة نوبل ، هو بمثابة رد اعتبار للجائزة ، لأنها كانت بحاجة إلى اسمه . . أما هو فكان بعظمة تواضعه ، وبما يفيض به من أدب وفن ، مكتفيا بذاته ، وفى غير حاجة إلى تشريف » .

(ج) أدب محفوظ والقابلية السينمائية

ووسط ما وصفناه بالسيل النقدى المنهمر ، نقع ضمن ما كتبه نقاد الأدب عن محفوظ على إشارات متفرقة ، تتعلق - فى الواقع - بصلب هذه الرسالة ، عن القابلية السينمائية فى أدبه الروائى ، وردت فى بعض الخلاصات ، والتعليقات التى تشير من طرف خفى إلى خصوصية بعينها فى أدب محفوظ ، تجتذب إليها الوسيط السينمائى بشكل من الأشكال .

من ذلك مثلا ، وصف سيد قطب لرواية « **كفاح طيبة** » التى صدرت عام ١٩٤٤ بأن « الحياة فيها تسير سيرة طبيعية ، فتنبعث المشاهد منها شاخصة ، حتى لقد قرأتها وأنا أقف بين حين وآخر لأقول : نعم هؤلاء هم المصريون . . إننى أعرفهم هكذا بكل تأكيد » .

ويقول الناقد نفسه عن « **القاهرة الجديدة** » إنها : « تمتعت ببراعة العرض وقوة التصوير للنماذج والمجتمع والمشاعر والانفعالات » .

ويرى أنور المعداوى فى « **بداية ونهاية** » أنها : « نقل مباشر لصور الحياة وطبائع الأحياء كما هى فى الواقع المحس الذى تراه العين ، وتألفه النفس مما يقع كل يوم فى محيط اللقطة البصرية » ، وينعت التفصيلات التى أفعمت بها الرواية بأنها : « لا تترك للقراء فرصة للتأمل الذاتى ، ومهمة الاستكشاف » .

ويصح أن نستعيد قول طه حسين عن رواية « **زقاق المدق** » بأنها : « تصور الحياة تصويرا ، يروعك بدقته ، حتى لكأنك تعيش بين هؤلاء الناس » .

ويفيض يحيى حقى فى وصف أدب نجيب محفوظ « ذى التفاصيل التى تطل عليك من خلال ميكروسكوب ، كتهاويل لحركة حية دقيقة ، لا ينقطع لها اضطراب ، وكأنه يصور الواقع تصويرا فوتوغرافيا » .

ويتساءل لمعى المطيعى ، فى حديثه عن أدب محفوظ ، عن « ماهية الهدف من العمل الأدبى ؟ فإن كان هو التسجيل الفوتوغرافى وحسب ، فإن محفوظا قد أجاد » ، وتؤكد فاطمة موسى على « احتفاء محفوظ بالتفاصيل إلى درجة الإطناب فى رواية « **خان الخليلى** » وباحتوائها على أساليب تقوم على التركيز والتجسيد البليغ » ، وترى الكاتبة فى « **زقاق المدق** » « تفاصيل حياة الشخصية ، وتاريخها وحديثها ، بما يقنع القارئ بوجودها حقا ، وهى تتحرك إزاء خلفية ملموسة ذات معالم محددة أورد محفوظ تفاصيلها بكل دقة وبراعة فى القهوة ، والوكالة ، والفرن ، إنها شخصيات أناس حقيقيين من لحم ودم » .

وهذه الإشارات النقدية ، المتناثرة هنا وهناك ، إنما يساندها فى الواقع إشارات أكثر تفصيلا ، يمكن استخلاصها من خلال الأمثلة الكاثرة التى سنسوقها فى فصول لاحقة من هذا القسم . وبمجرد أن نستعرض فى الفصل الثانى دورَ نجيب محفوظ فى مجال السينما على الإجمال .

الفصل الثانى

نجيب محفوظ فى مجال السينما

كانت المرحلة منذ عام ١٩٣٦ إلى عام ١٩٣٩ فى عمر السينما المصرية هى المرحلة التى أسماها د. على شلش فى رسالته عن النقد السينمائى : مرحلة الازدهار ، قياسا على ما سبقها من مراحل وما تلاها حتى عام ١٩٤٥ ، ولم تكن هذه المرحلة تمثل ازدهارا للسينما فى حينها فحسب ، بل كانت كما أكدت الرسالة مرحلة ازدهار النقد السينمائى أيضا فى الوقت ذاته ، حيث كان ذلك الازدهار انعكاسا للتطور الكيفى فى السينما المصرية ولازدهار مماثل فى الصحافة الفنية بوجه عام .

المصادفات الفاعلة

ومن أحداث تلك المرحلة أن يظهر لفيف من النقاد الشبان هواة السينما من أمثال زكريا الشربينى وسيد عبد اللطيف وحسن إمام عمر وعبد الله أحمد عبد الله وأحمد كامل مرسى ، وغيرهم ، ومع هؤلاء كان صلاح أبو سيف المخرج الشهير فيما بعد وأحد المعجبين بأدب نجيب محفوظ .

ومنها أيضا أن يثير نقاد هذه المرحلة قضية السينما وتطورها ، إذ كان من المنطقى والضرورى معا أن ينظر فى هذه القضية ، بعد نحو عشر سنوات من بدء التجربة السينمائية المصرية فى الأفلام الطويلة . فبعد أن حمل أحد نقاد المرحلة - وهو زكريا الشربينى - على السرقات السينمائية بشيوع السطو على الموضوعات الأجنبية وتمصيرها ، كتب يقول : « لو أن هؤلاء المخرجين السارقين وغيرهم قد تعاونوا مع كتاب الرواية فى مصر ليعملوا جميعا على رفع المستوى السينُغرافى إلى درجة أسمى مما هو عليها الآن » ، ثم نشرت « الأهرام » بعد ذلك مقالا تتمنى فيه أن يتعاون كبار الكتاب فى مصر مع شركات الأفلام تعاونا أدبيا وفنيا .

وثالث تلك الأحداث ، أن نجيب محفوظ قد نشر أولى رواياته « **عبث الأقدار** » فى عام ١٩٣٩ ، وهى رواية تتعرض لمصر القديمة فى المرحلة التى أسماها النقاد بالمرحلة الفرعونية فى أدب محفوظ .

وخلاصة ذلك أن صيحة الدعوة إلى التعاون بين السينمائيين والأدباء ، قد واكبت ظهور صلاح أبو سيف كواحد من كتاب النقد السينمائى أو كواحد من الأدباء ، مثلما واكبت ظهور نجيب محفوظ بروايته الأولى **« عبث الأقدار »** . . . ولم يمض على هذه المصادفة سوى بضع سنوات حتى تجمعت خيوطها جميعًا فى واحدة أخرى من أطرف المصادفات :

حيث تحول الأديب الناقد صلاح أبو سيف إلى مخرج سينمائى عام ١٩٤٥ ، ثم حمل الدعوة التى تبناها مع زملائه إلى الأديب الناشئ نجيب محفوظ حيث مهد للتعاون بينهما صديقهما المشترك فؤاد نويرة ، الذى لفت إعجاب صلاح أبو سيف بأدب نجيب محفوظ ، مما جعله يخف لمقابلته ويستميله إلى المشاركة فى كتابة السيناريو ؛ لتكون باكورة تعاونهما المشترك فى هذا المجال هو فيلم **« عنتر وعبلة »** الذى اشترك فى نصه السينمائى نجيب محفوظ ، وأخرجه صلاح أبو سيف عام ١٩٤٨ ومنذ ذلك التاريخ (١٩٤٨) وحتى وفاة المخرج صلاح أبو سيف فى ١٩٩٦ ارتبط الرجلان بأعمق الصلات وأصبحت أيضًا السينما المصرية فى علاقة مستمرة ووطيدة مع نجيب محفوظ .

ولقد اتخذت هذه العلاقة - طيلة نصف قرن من الزمن - ثلاثة أطوار :

أولها : اشتغال محفوظ بالمشاركة فى الكتابة للسينما بشكل مباشر ، وثانيها : مباشرته لأعمال قيادية رسمية فى المجال السينمائى ، وآخرها : علاقته بالسينما كمصدر أدبى للأفلام الروائية ، وهى المرحلة التى عكفت فيها السينما على إنتاج أفلامها باستخدام قدر كبير من الأدب الروائى لنجيب محفوظ .

أ) نجيب محفوظ فنانًا سينمائيًا

ما بين عامى ١٩٤٥ و ١٩٥٩ شارك محفوظ فى كتابة ستة عشر نصًا سينمائيًا مع عديد من كتاب النصوص أو المخرجين :

فقد شارك مثلاً صلاح أبو سيف فى أفلام **« لك يوم يا ظالم »** سنة ١٩٥١ ، **« ريا وسكينة »** عام ١٩٥٣ ، **« الوحش »** عام ١٩٥٤ ، وأخرجها جميعا صلاح أبو سيف .

وواصل محفوظ مشاركته فى كتابة السيناريو ، ليس فقط مع صلاح أبو سيف بل مع غيره من المخرجين ، فساهم مثلاً مع نيازى مصطفى فى كتابة نص فيلم **« فتوات الحسينية »** عام ١٩٥٤ ، ومع حسن رمزى فى **« الهاربة »** عام ١٩٥٨ .

وتوسعت مساهماته ومشاركته لمخرجى الأفلام فى إعداد سيناريوهاتهم إلى مشاركة كتاب بعينهم خلاف هؤلاء المخرجين مثل : الأديب أمين يوسف غراب فى فيلم **« شباب**

امرأة » سنة ١٩٥٥ ، ومحمود صبحى فى فيلم « **النمرود** » عام ١٩٥٦ ، والسيد بدير فى فيلم « **الفتوة** » عام ١٩٥٧ كما شاركه أيضًا فى كتابة نص « **جعلونى مجرمًا** » إخراج عاطف سالم عام ١٩٥٤ ، وساهم مع الأديب عبد الحميد جودة السحار فى « **درب المهابيل** » من إخراج توفيق صالح عام ١٩٥٥ ، وعلى الزرقانى وعبد الرحمن الشرقاوى فى « **جميلة الجزائرية** » ليوسف شاهين سنة ١٩٥٩ ، بالإضافة إلى مساهمته مع عبد الرحمن الشرقاوى وعز الدين ذو الفقار فى سيناريو فيلم « **الناصر صلاح الدين** » من إخراج يوسف شاهين عام ١٩٦٣ .

على أن هناك ملاحظتين يجوز أن نثبتهما فى هذا السياق :

أولهما أن أغلب هذه الأفلام كانت ذات طابع واقعى اجتماعى يعتمد فى مصدره على الواقع المعاش نفسه متمثلاً فى وقائع وأحداث حقيقية خبرها البعض ، أو عايشها جيل من الناس ، كما هى الحال فى فيلم « **ريا وسكينة** » الذى استند فى نصه إلى ملفات الشرطة والنيابة والقضاء فى الخمسينيات .

كذلك فيلم « **شباب امرأة** » الذى يعتبر - كتصريح صلاح أبو سيف - نوعًا من المطابقة الموضوعية لفترة من حياته الشخصية إبان تواجده فى فرنسا ، وفيلم « **الوحش** » المستمد من أحداث واقعية بصعيد مصر . . . وما قيل عن مثل هذه الأفلام يصدق بالمقدار نفسه على « **جميلة الجزائرية** » و « **إحنا التلامذة** » و « **بين السماء والأرض** » وغيرها من الأفلام .

وثانيهما ، هو أن هذه المرحلة قد تزامنت مع مرحلة الواقعية الأدبية فى روايات محفوظ ، حين تخلى عن إنتاجه ذى الصبغة الفرعونية لحساب الواقع الاجتماعى المصرى الجديد .

وتفضى هاتان الملاحظتان إلى حقيقة واقعة ، ألا وهى أن هذه النصوص جميعها عن البيئة الشعبية وشخصياتها الواقعية وأسلوب المعالجة فى سرد الأحداث والطرح الاجتماعى النقدى المرتبط بها والسمة الميلودرامية فى كثير منها . . . هذه النصوص ، وهى على هذه الحالة ، تدل على أن نجيب محفوظ قد استطاع أن يلقى بظله على صناعة الأفلام .

ب) نجيب محفوظ مصدرًا أدبيًا للسينما

برغم أن محفوظ قد بدأ مشاركته فى إعداد السيناريوهات السينمائية منذ عام ١٩٤٥ فإن السينما لم تأخذ من أدبه إلا نهاية الخمسينيات .

فبحلول عام ١٩٦٠ بدأت السينما المصرية فى عرض أفلام روائية معدة عن روايات

نجيب محفوظ ، واستهلت هذه النوعية من الأفلام بفيلم « **بداية ونهاية** » من إخراج صلاح أبو سيف عام ١٩٦٠ .

ولم تكن السينما المصرية ، قبل بداية الفيلم الناطق فى ١٩٣٢ قد استندت فى أفلامها إلى روايات أدبية منشورة سوى فيلم « **زينب** » عن رواية بالعنوان نفسه للدكتور محمد حسنين هيكل ، طبعت عام ١٩١٤ ، وتم إخراجها فى فيلم صامت بالعنوان نفسه فى عام ١٩٣٠ من إخراج محمد كريم .

ومنذ بداية عهدها الناطق عام ١٩٣٢ لم تهتم السينما المصرية اهتماما حقيقيا بالرواية الأدبية إلا مع مطلع الخمسينيات ، عندما بدأت تنهل من أدب إحسان عبد القدوس ويوسف السباعى ، قبل أن تستدير إلى المنشور من روايات محفوظ مع مطلع الستينيات لتكشف فيها منبعا غنيا غير مألوف .

وفى الفترة من ١٩٦٠ حتى ١٩٩٠ أنتجت السينما المصرية أربعين فيلما من الأدب المطبوع لهذا الأديب من روايات وملاحم ومجموعات قصصية ، تولى إخراجها منذ الستينيات ثمانية عشر مخرجًا من أشهر المخرجين ، كان فى صدارتهم : صلاح أبو سيف ، حسن الإمام ، حسام الدين مصطفى ، حسين كمال ، أشرف فهمى ، ويوسف شاهين .

وإن نظرة إحصائية واحدة على مجمل ما ساهم به محفوظ ، سواء مشاركا فى كتابة نصوص الأفلام أو كان مصدرا أدبيا لها ، لتدل على حجم إسهامات هذا الكاتب فى مجال السينما ، وهو أمر يبدو غير مسبوق فى تاريخ الأدب العالمى والمحلى ، ليبلغ إقبال السينما على كاتب روائى مثل هذا الإقبال ، حيث بلغ مجمل إسهاماته اثنين وستين عملاً تحولت كلها إلى أفلام ، وبلغ مجموع ما حول من رواياته الطويلة اثنين وعشرين عملاً من أصل ثلاثين ، فضلا عن إنتاج عديد من الأفلام عن مجموعاته الثلاثة عشرة بالتحديد .

فإذا كان محفوظ هو الأديب الوحيد فى العالم الذى ساهم بشكل أو بآخر فيما يربو على ستين فيلما بوجه عام وأنتجت السينما من بينها أفلامًا تستند إلى نصوصه الأدبية فيما يزيد على عشرين نصًا منها . . فإن هذا الإقبال لابد وأن يشير إلى خصوصية بذاتها فى أدب نجيب محفوظ تجتذب صناع السينما من جهة وجماهيرها من جهة أخرى . . . مما قد يستوجب فحص أدبه الروائى بشكل متأنٍ نستهدف منه أن نلقى الضوء على مقومات هذا الأدب من منظور سينمائى ، فيما يلى من فصول . . .

الباب الثانى

المقومات السينمائية لأدب نجيب محفوظ

الفصل الأول

جماهيرية المحتوى الفكرى

تمهيد

أصبح من الثابت فى الأذهان أن السينما الروائية تقوم على دعائم ثلاث ، هى : الصناعة والتجارة والفن . وعندما تهم السينما بصناعة فيلم أو إنتاجه ، فإنها لا يمكن أن تغفل الجانب التجارى ، أو أن تجعله فى آخر مقام من الدعائم الثلاث ؛ ذلك أن السينما تحتاج إلى أموال طائلة لإنتاج أفلامها ، ومن ثم فهى تحتاج إلى استرداد هذه الأموال ، مضافًا إليها أرباح تشجع المنتجين على مغامرة الإنتاج من جديد .

والسينما فى سبيل ذلك – ومع طول الممارسة – قد عرفت أن بمقدور جمهورها الذى يمثل أوسع جمهور بين مستقبلى الفنون جميعًا ، دفع التكاليف والأرباح شريطة أن يقبل على ما تنتجه من أفلام ، معتمدا فى إقباله على أن تسد السينما احتياجاته ، وأن تتجاوب مع متطلباته المتنوعة التى ستجتذب هذه الجماهير .

وأول ما يريد الناس أن يعرفوه عن فيلم من الأفلام هو ماهية موضوعه بالأساس ، وهذا أمر فى محله ؛ لأن إنتاج الفيلم يبدأ بالقصة أو الفكرة ، فالمحتوى الفكرى يعد بالنسبة للفيلم الروائى بمثابة نقطة الانطلاق أو الركيزة الأساسية للعناصر الفنية الأخرى .

فإذا كانت السينما قد أقبلت على روايات محفوظ ، فلا بد أنها قد حملت من العناصر الفكرية والمضامين مايخلق التجاوب مع أوسع الجماهير . . وهو مايشير إليه هاشم النحاس بقوله : « لقد وجدت السينما فى روايات محفوظ رافدًا لا ينضب من الأفكار المتدفقة ، التى اعتمدت عليها فى توفير غذائها الأساسى لإنتاج أفضل ما عندها من أفلام » .

لكن إلى أى حد تصدق هذه المقولة على روايات نجيب محفوظ ؟ إن ذلك يقتضى أن نلقى نظرة استطلاعية على بعض من أهم الأفكار التى تتردد فى رواياته موضوع هذه الدراسة ، والتى يندرج أهمها تحت موضوع الظلم الاجتماعى ، والتمرد الفردى ، وصراع الأجيال ، فضلاً عن الصدام بين السلطة والجماهير أو بين الحاكم والمحكوم بوجه عام .

١ - فكرة الظلم الاجتماعى

يعرض محفوظ فى كثير من رواياته مسألة التفاوت الطبقى الفادح وآثاره السلبية على الأفراد والمجتمعات ، وهى مسألة تتردد فى معظم ما كتبه محفوظ سواء فيما يتعلق بالواقع الاجتماعى المؤلم فى أحقاب ما قبل ثورة ١٩٥٢ ، أو فيما تَلى هذا التاريخ فى أعقاب الانفتاح الاقتصادى فى السبعينيات ، وما سببه من ضغوط اجتماعية ساحقة طالت جموعًا غفيرة من الطبقات الدنيا والمتوسطة وقلبت أوضاعا عادلة مستقرة ، واستبدلت بها قيما وأوضاعًا أخرى تؤكد على فكرة الظلم الاجتماعى الذى تناوله نجيب محفوظ..

ومن أمثلة ذلك ، ما عرضه فى رواية « **بداية ونهاية** » من تعرض أسرة كاملة لوطأة ظروف معيشية قاهرة ، أدت إلى تفككها أولاً ثم إلى تداعيها وسقوطها فردًا وراء آخر ، رغم محاولات الإفلات الفردية التى قام بها بعض منها وباءت جميعًا بالفشل الذريع . . « تأكل مصر بنيها بلا رحمة ، وتجعل من الجاه والحظ والمهن المحترمة متاعًا موروثا فى هذا البلد » .

وكما أكلت مصر بنيها بلا رحمة فى « **بداية ونهاية** » فإن نداء محجوب عبد الدايم فى « **القاهرة الجديدة** » لبلده بقوله : « يا بلدنا وزعى الحظ بين أبنائك بالعدل » هو هتاف يائس من سواد العدل الاجتماعى فى رواية عرضت واقعًا طبقيا لا يقل حدة أو طغيانا عما عرضته « **بداية ونهاية** » ؛ بل أضافت إليه استعراضا آخر لمهازل المترفين ، ومفاسد المعدمين ، فضلا عن نفس المحاولات الفردية للفكاك من الجذور .

وأطلعنا محفوظ فى « **السكرية** » على ملامح إضافية لفكرة الظلم الاجتماعى ، حيث تتركز مصالح البلاد والعباد فى أيدى حفنة من الشواذ والقوادين ، وتقضى من خلال غلمانهم حوائج الأسوياء والشرفاء ، وفى أيديهم يترعرع الجاه والمال والسلطان ، وفى أيدى الفئة الشريفة المؤمنة بالوطن ، المهمومة بقضاياه ، تتقبض القيود والأصفاد ، وتتفتح فى وجوههم أبواب السجون والمعتقلات . .

فإلى أى حد توافقت مثل هذه الفكرة مع السينما ذات الجمهور العريض ؟

لعل الأفكار التى تعرض أمام الأعين ظلما اجتماعيا صارخا مبنيا على الفوارق البشعة بين الطبقات ، فى المظهر الاقتصادى على أقل تقدير ، هى أفكار تثير التعاطف الواسع من طرفين : فهى إن عرضت تلك الفوارق على مجتمع يعلن إذابة الفوارق بين الطبقات ، لكانت نوعا من التشفى المطلوب فى ماض أليم ، وإن هى كانت تعرض هذه الفوارق على مجتمع لم يزل يعانى من بقاياها ، لكانت هذه المرة نوعا من الشكاية على لسان

المتضررين ، وما أكثرهم ، أى إنها فى الحالين تثير أذهان وعواطف أوسع الجماهير .

كما أن عرض محاولات الإفلات فى حد ذاتها من ربقة الانسحاق الطبقى ، تزجى لدى جماهير التلقى العريضة - التى خبرت بشكل أو بآخر مثل هذا الانسحاق - أمل الانعتاق وتجاوز الحصون التى تنغلق على عوالم الوفرة والرغد واليسار . .ثم إن استعراض ما حاق بهذه المحاولات الفردية من فشل أو سقوط أو دمار ، مع ربط الفشل بفردية المحاولة ، والافتقار إلى أدوات مناسبة وشريفة ، والاحتماء بأسلحة وقيم ساقطة بالية ، يصنع تعاطفا شعبيا قويا مع فكرة العقاب ، حيث تتفق هذه مع التراث الفكرى والعاطفى والأخلاقى لأوسع شرائح المجتمع التى تؤمن بأن التبرؤ من الجذور هو عمل معيب ، وأن التمرد على قَدَر الإنسان مجلبة لغضب السموات وإيذان بوجوب الانتقام ، وأن الموت - سواء كان ماديا أو أدبيا - هو جزاء عادل للتفريط ، فضلا عن تناغم محاولات الارتفاع وما يتلوها من سقوط مع العبرة الشعبية المتواترة فى أنه « ما طار طير وارتفع إلا كما طار وقع » وهو ما يحقق مبدأ العقاب فى نهاية المطاف .

٢ - فكرة عدم التوافق مع المجتمع

ولربما كان لقضية الظلم الاجتماعى التى اهتم بها محفوظ فى رواياته امتداد آخر فى قضية أولاها محفوظ اهتمامه أيضا وهى قضية التمرد الفردى الذى ينشأ - غالبا - عن عدم القدرة على التوافق مع المجتمع الذى تفشَّى فيه الظلم الاجتماعى ، فأدى ببعض أفراده إلى رفضه ، ثم مناوأته ، وانتهى بالتمرد عليه والجموح عن مساره وخوض صراع مرير فى سبيل هذا الاختيار .

ففى مركز العلاقات الاجتماعية لروايات محفوظ يوجد الفرد الباحث عن خلاصه بالطريق الفردى ، لا عن طريق إكساب طبقته الوعى والتنظيم لتحقيق الأهداف .

وعالم الفردية هو بطبيعة الحال عالم الصراع حول الربح والنجاح ، اللذين يغزوان كل الروابط الشخصية الحميمة . . . كى تتعرض الشخصية الإنسانية للتدمير تحت سطوة الأشياء .

وقد ضربت شخصيات محفوظ فى عدد من رواياته أمثلة على عدم التوافق مع المجتمع ، مثلما الحال فى محجوب عبد الدايم بطل « **القاهرة الجديدة** » ، الذى لجأ إلى الحلول الفردية فاحترق بنارها ؛ لأنه خرج عن نطاق الجاذبية الذى يشده إلى طبقته ، وتمرد على جذوره الشعبية فهرب منها أو مثلما فعل حسنين فى « **بداية ونهاية** » الذى حاول

التخلص من ماضيه ، فالتهم ماضيه حاضره ومستقبله معا ، ليقول فى نهاية المطاف « إن فى طبيعتنا خطأ جوهريا لا أدريه » .

ولعل فى مسلك وظروف ومصير سعيد مهران فى « **اللص والكلاب** » مثالا آخر – بخلاف محجوب عبد الدايم وحسنين – يجسد ما أدى إليه الظلم الاجتماعى من تداعيات خلقت من المثقف لصًا تخلى عنه الجميع ، ومارسوا معه جميعا أسوأ أنواع الخيانات ، وعندما طلب العدالة وجدها موصودة الأبواب ، فآمن بنفسه فى مواجهة مجتمع أصم متغطرس ، وتمرد عليه ، وأدار معه الصراع ، واشتد جموحه فيه ، إلى أن تحطم فى النهاية ، وهو يحاول عبثا أن يجعل للموت مغزى أو معنى يليق . بل إن الناقد عبد الرحمن أبو عوف يرى أن : « المظالم السياسية والاجتماعية معا التى رانت على مجتمعنا فى صراعه ضد سيطرة الاحتلال وويلات الحرب وسنوات الاستقطاب الطبقى ما بين القصر والإقطاع من جانب والبرجوازية الصغيرة والعمال والفلاحين من الجانب الآخر ، هى التى جعلت من الطبقة البرجوازية طبقة ضيقة الأفق حين رأت أن تخضع المصير الإنسانى لمصيرها الذاتى وتصبغ العلاقات الإنسانية بمنطق المنفعة المادية والبورصة وتذبذب الأسعار » .

ثم يقرر عبد الرحمن أبو عوف أن تنوع الكثير من شخصيات محفوظ ما هو إلا تنوع ظاهرى فحسب حيث يرى أن « محجوب عبد الدايم هو مجرد تمرين أولى تعقبه نماذج متشابهة تغير صورتها وجلدها غير أنها فى النهاية شخصية واحدة : إنها حميدة فى « **زقاق المدق** » وأحمد عاكف فى « **خان الخليلى** » وحسنين فى « **بداية ونهاية** » . . حيث توحى هذه الروايات بأشكال التمرد ، وإتقان لعبة التسلق والانتفاع » .

والواقع أن هذه القضية أو الفكرة المتعلقة بالجموح الفردى أو عدم التوافق مع المجتمع تؤدى فى روايات محفوظ إلى مصائر لم تخطر على بال المتمردين بحال فتتبدل مصائرهم وحظوظهم فى الحياة ، وهى فكرة مصاحبة ، تنسجم مع الثقافة الشعبية بوجه عام بعد أن انسجمت فكرة التمرد الجامح مع طموحات أفراد المجتمع المتطلع إلى حياة أفضل ، ثم تنسجم الفكرة المصاحبة مع عواطف أوسع الجماهير ممن خبروا بذواتهم أمثال هذه الانعطافات فى المصائر والحظوظ أو رسخت فى وجدانهم من مشاهداتهم اليومية وحكاياتهم المروية عن مثل هذه التحولات التى تنتمى فى عقائد الجماهير إلى تصاريف القدر فى معالجة حياة البشر ، باعتبارها خبرة جماعية لهذه الجماهير فيكون استعراضها أمام أعينهم كافيا لسد حاجاتهم الوجدانية والفكرية ، عندما يعيد الاستعراض سردًا لعبرة ويؤكد على المفاهيم والمعتقدات ويرسخ معنى الثواب والعقاب .

٣ - فكرة الصراع بين الأجيال

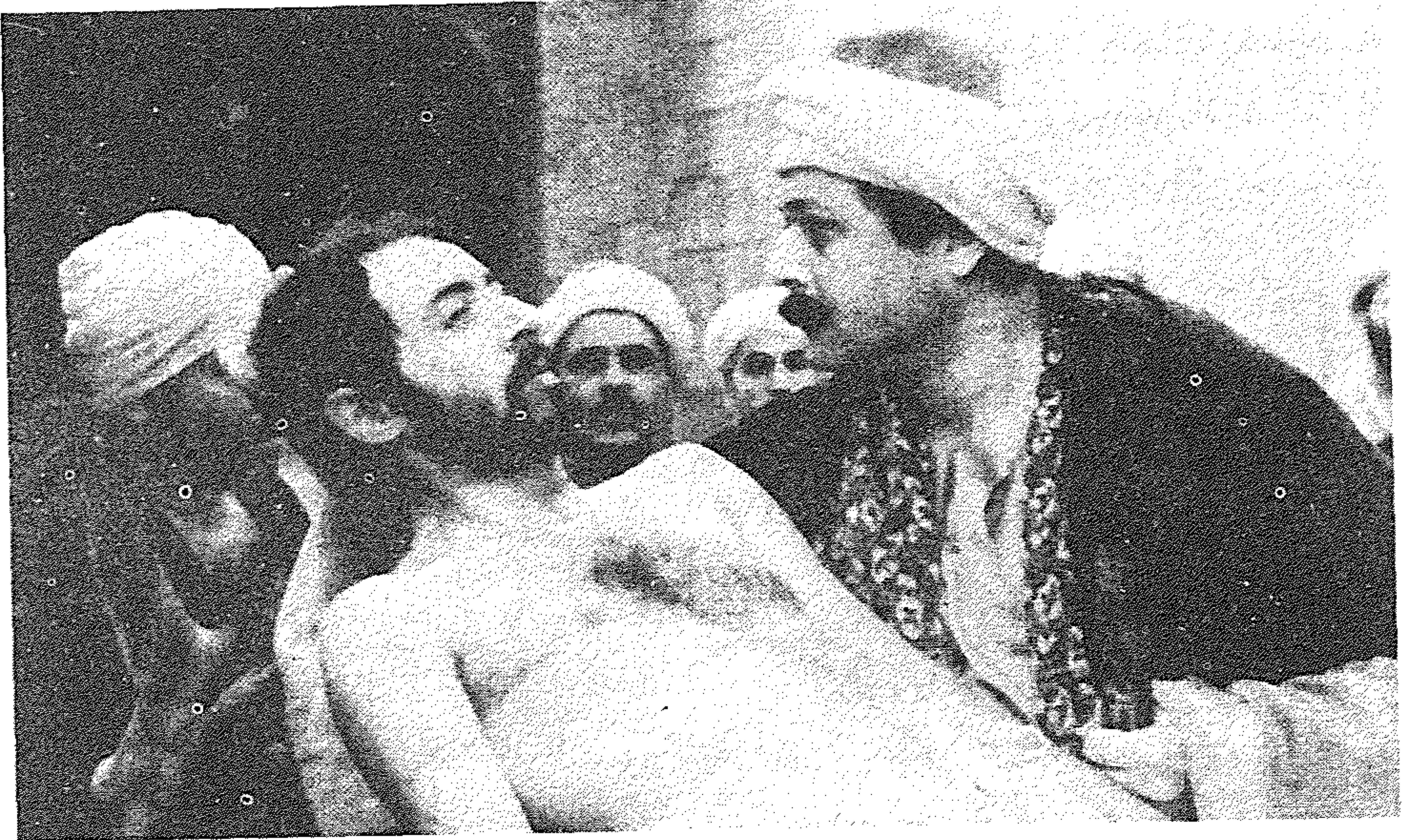
وهى فكرة ترددت فى روايات محفوظ تعبيرًا عن واقع معاش ومفعم بالصراع بين القديم والحديث ، أو بين الكبير والصغير ، أو بين الحاضر والماضى ، إلى آخر هذه المتناقضات المتعلقة بتقادم الزمن بشكل عام .

فنرى فى رواية « **ميرامار** » على سبيل المثال أن ممثلى الإقطاع القديم على طرف نقيض من شباب الاشتراكية العلمية أو التطبيق الاشتراكى المصرى للنظرية الاقتصادية والاجتماعية ، ما بين طلبة مرزوق ، ومنصور باهى أو سرحان البحيرى ، بل إن تصادم الأجيال الذى يقوم على العقيدة السياسية يتحول ما بين الشيوخ والشباب إلى تناقض آخر بحكم فجوة الأجيال وحدها ما بين الإقطاعى طلبة مرزوق والإقطاعى الشاب حسنى علام الذى يقول : « قذفت بى طبقتى إلى الماء والقارب يميل إلى الغرق ، فأنا سعيد بحريتى ، لا ولاء عندى لطبقة أو وطن أو واجب ، ولا أعرف عن دينى إلا أن الله غفور رحيم » وهو ينقم على الجسم الذى شاخ وينقم على هذه الطبقة التى أنجبته .

وفى « **خان الخليلى** » يتواجه الأخوان أحمد ورشدى بفارق السن وهو جيل كامل ما بين « الشباب الذى يملك المستقبل الذى يمثله رشدى ، فى مقابل أحمد عاكف الشىء المنسى من مخلفات الماضى . . وبينهما اختلاف شاسع فى الشخصية مثل اختلافهما فى السن والمستقبل » .

وفى « **السكرية** » أيضًا وباعتبارها جزءًا من ملحمة الثلاثية الكاملة حيث يقتطع محفوظ المشكلة الاجتماعية من واقع مرحلة زمنية واحدة تمثل قطاعًا عرضيا من قطاعات المجتمع فى جيل معين ولتتسع دائرة العرض فتشمل أجيالاً ثلاثة : الجيل الذى عاش قبل ثورة ١٩١٩ ، والجيل الثانى الذى عاصرها ، والجيل الثالث الذى جاء ومعه ثورة ١٩٥٢ ، ومن خلال قطاع طولى ممتد عبر الأجيال الثلاثة تبرز لنا أسرة أحمد عبد الجواد .

ويرى أنور المعداوى : « أن الأطراف المتقابلة فى « **السكرية** » تتواجه من خلال الإطار الاتجاهى للثقافة ومن داخل الإطار المذهبى للعقيدة السياسية ، والإطار السلوكى للشخصية ، فبينما نجد مفهوم الثقافة عند الجيل الذى يمثله كمال هو مفهوم القراءة والاطلاع لمجرد الترف العقلى والذهنى ، نراه عند الجيل الذى يليه والذى يمثله أحمد شوكت بحيث تتحول الكلمة إلى عملية قيادة بالنسبة إلى المجموع تُحقق إذا أمكن مصيرًا عادلاً بالنسبة لقضية الإنسان ، وبينما نرى كمال يؤمن بالوفد وقضية الاستقلال ، نرى أحمد شوكت متخطيا هذا الإيمان إلى الرغبة فى إسعاد الجماهير ، وكمال وعايدة يقابلهما



« الجوع » قصة نجيب محفوظ - سيناريو على بدرخان ومصطفى محرم وطارق الميرغنى - إخراج على بدرخان ١٩٨٦

من الناحية السلوكية جيل أحمد شوكت وعلوية صبرى ، وشخصية سوسن حماد هى الاتجاه التطورى لشخصية أمينة حين حطمت الأولى سجن الثانية وخرجت إلى الحياة » .

ثم يعرض لنظرة كل جيل إلى المرأة بوجه عام ، عندما يرينا المرأة فى نظر جيل أحمد عبد الجواد هى مصنع النسل أو نموذج للترفيه الجنسى ، بينما ينظر إليها فهمى باعتبارها متشابهة مع أختيه ، ويراها كمال نموذجًا للمستوى المعيشى الرفيع والثقافة الأجنبية المتميزة ، بينما هى عند أحمد شوكت رمز للكفاح المستنير والكسب من عرق الجبين .

إن فكرة التصادم أو التقابل بين الأجيال قضية تشيع فى أدب محفوظ ، ويعرض من خلالها النزاع المؤقت بين الماضى والمستقبل فى زمن الحاضر ، ثم يحسم هذا الصراع لصالح المستقبل بطبيعة الحال ، وهى نظرة تبشيرية الطابع ذات محتوى طليعى يتشيع من خلالها للتقدم والتقدميين ، فيجعل منهم نماذج مضيئة مثل على طه فى **« القاهرة الجديدة »** وأحمد راشد فى **« خان الخليلى »** وأحفاد عبد الجواد فى **« السكرية »** وحتى زهرة فى **« ميرامار »** .

ونستطيع ونحن نقلب فى صفحات أدب محفوظ أن نراه وهو يبشر بالاشتراكية العلمية ويفضح المرتدين عنها فى **« ميرامار »** ، وهو يصف شخصية منصور باهى ويصنع مصير أدعيائها من أمثال سرحان البحيرى فينقل القضية الأولى من قضية الظلم الاجتماعى إلى

امتداد آخر يعتمد على التمرد الفردى إلى صراع أو صدام بين أجيال وعقائد وشخصيات ذات توجه سلوكى أو مذهبى ، حتى يصل به المطاف فى انحيازه لجانب الطليعيين إلى التبشير بالمذهب الاشتراكى الذى ينهى قضية الظلم الاجتماعى من خلال نسف فكرة الطبقات .

٤ - فكرة السلوك المتناقض للسلطة والقيادات

وهى فكرة اعتنى محفوظ بإبرازها فى ثنايا أفكاره الروائية بل أكد عليها تأكيدًا ملحًّا ، محاولاً فضح الجوانب الخفية فى سلوك السلطة أو القيادة أو من يمثلها ، تلك الجوانب المتناقضة مع الافتراض العام أو التصور التقليدى فى نقاء النظام .

فالسلطة الوطنية الحاكمة فى رواية « **الكرنك** » تتمتع بشعبية كاسحة وإيمان راسخ بنقائها فى الهدف وفى الوسيلة ، وفى النصر وفى الهزيمة ، وفى إنجازاتها وانكساراتها ، إلا أن لهذه السلطة جانبًا آخر مظلمًا فرضته عليها طبيعة النظام البوليسى الذى نصَّب نفسه حاميًا لثورتها ، فأساء لها إساءة بالغة حيث لقى هذا الجيل بعضًا من الظلم والتنكيل والقسوة التى لا مبرر لها بالقبض على الجامعيين بمحض الاشتباه والإفراج عنهم بمحض الصدفة ، وتعذيب البعض حتى الموت وإهدار آدمية غيرهم إلى حد الاغتصاب .

وفى « **ميرامار** » ينكشف أسلوب قيادى اشتراكى هو سرحان البحيرى عضو اللجنة السياسية والأمين على مبادئ العقيدة الفتية وسفيرها الموقر بين الناس ، ينكشف سلوكه عن ازدواجية تجمع بين المظاهر الكاذبة وخيانة المبادئ وادعاء المساواة بين الناس والتنصل من الارتباط بإحدى الفلاحات ، فضلاً عن افتقاره إلى القيم الأخلاقية التى تفترض فى وكيل الحسابات لشركة الغزل يدا أمينة على مقدراتها ، فى الوقت الذى امتدت إلى هذه المقدرات بالعبث والاختلاس .

وهذه الفكرة متعلقة بفضح ازدواجية السلطة أو القيادة على أى من مستوياتها وكشف الجانب الخفى منها وهو مطلب سيكولوجى يوفر للخاضعين - وما أكثرهم - فرصة التلصص على الجانب الآخر من طبائع الاستبداد أو معاينة الوجه الخلفى للعملة الموقرة فى أحد الوجوه ، ويتحقق بهذا الاطلاع لجماهير واسعة نزوة خصوصية فى امتلاك بعض الأسرار التى تدين السلطة المسيطرة ، وتشير إلى نقاط ضعفها ومناطق الاسترخاء المحجوبة عن الأنظار .

الفصل الثانى

دقة وصف المرئيات

عندما يقوم الكاتب الروائى بتقديم مكان ما فإنه غالبا ما يكتفى بعبارات موجزة ، كالمقهى المزدحم الصاخب ، أو المنزل العتيق ، أو الحديقة الواسعة الغنَّاء . . أو يصف ملابس الشخصية بفساد الذوق أو حسن الهندام ، كما قد يكتفى بسرد حدث ما بقوله : ظلا يتعاركان حتى الموت .

أما نجيب محفوظ فإنه يتجاوز مثل هذا الأسلوب ، فيقدم المرئيات من خلال تفاصيل كثيرة ودقيقة ، تحولها فى خيال القارئ إلى ما يماثل الصورة الحية .

١ - وصف المكان

يصف محفوظ غرفة واحدة - فى رواية « **بداية ونهاية** » - بقوله « وجدت نفسها فى حجرة متوسطة الحجم ، قامت على جانبيها كنبتان كبيرتان وبضعة مقاعد ، أما أرضها ففرشت ببساط أسيوطى وفى جدارها المواجه لمدخلها شرفة تطل من الدور الرابع على شارع شبرا ، كان الأثاث قديما ، والظاهر أن الحجرة كانت معدة لجلوس الأسرة فى وقت الفراغ كما يستدل عليه من وجود الراديو بداخلها على كثب من الباب » .

وهو يصف مكانا خارجيا مفتوحا كالشارع مثلا فى رواية « **اللص والكلاب** » فيقول : « هذه الطرقات المثقلة بالشمس ، وهذه السيارات المجنونة ، والعابرون والجالسون والبيوت والدكاكين . . سأقطع الشارع ذا البواكى العابسة - طريق الملاهى البائدة الصاعدة فى غير رفعة . . . الخمارات أغلقت أبوابها ، والقدم تعبر من آن لآخر نقرة مستقرة كالمكيدة فى الطوار ، وضجيج عجلات الترام يكركر كالسب ، ونداءات شتى تختلط كأنها تنبعث من نفايات الخضر ، ونوافذ البيوت المغرية حتى وهى خالية ، والجدران المتجهمة المقشفة ، وهذه العطفة الغريبة : عطفة الصيرفى » .

ويصف أحد الأسواق فى رواية « **أهل القمة** » بقوله :

« يموج سوق ليبيا بالخلق والحركة والأحداث ، يغمره ضوء الكلوبات المدلاة من

رءوس أعمدة مغروسة فى الأركان ، أمواج تتلاطم من النساء والرجال ، مصبوغة الوجوه بالأضواء المركزة ، مكان مناسب بين القلعة والمساقى القديمة ، الأكشاك القائمة فى محيط السوق مكتظة بالصابون والقوارير والعلب والبرطمانات ، والأدوات الكهربائية والإلكترونية ، ووراء كل كشك صفت الثلاجات والسخانات ، ومكيفات الهواء ، والنجف ، فى سرادقات . . . » .

وفى وصفه لجزء من « **زقاق المدق** » ، فى روايته يقول :

« تقع الفرن فيما يلى قهوة كرشة ، لصق بيت الست سنية عفيفى ، بناء مربع على وجه التقريب ، غير منتظم الأضلاع ، تحتل الفرن جانبه الأيسر ، وتشغل الرفوف جدرانه ، وتقوم مصطبة فيما بين الفرن والمدخل . . . وتكاد الظلمة تطبق على المكان ليل نهار ، لولا الضوء المنبعث من فوهة الفرن . وفى الجدار المواجه للمدخل ، يُرى باب خشبى قصير يفتح على خرابة ، ليس بها إلا كوة فى الجدار المواجه للمدخل تطل على فناء بيت قديم ، وعلى بعد ذراع من الكوة ، وعلى رف ممتد ، مصباح يشتعل يفضح بنوره أرضه المتربة ، المغطاة بأنواع لا تحصى من القاذورات كأنها مزبلة ، أما الرف الذى يحمل المصباح فطويل ممتد بطول الجدار ، وقد رُصَّت عليه زجاجات كبيرة وصغيرة وأدوات مختلفة وأربطة كثيرة كأنه رف صيدلى لولا قذارته النادرة . . . » .

وعلى هذا المنوال من دقة الوصف وثراء التفاصيل نستطيع أن نرى حى خان الخليلى من كل الزوايا والاتجاهات ، وبكل ما يحتويه من حوانيت ولافتات ، وكل مكملات المكان ، ويرينا محفوظ – بنفس أسلوبه الدقيق الثرى فى الوصف – مقهى الكرنك ، ومنزل السكرية ، وشارع رشاد باشا فى « **القاهرة الجديدة** » ، ودار جمعية الضريرات فى الرواية نفسها ، وفيلا رءوف علوان فى رواية « **اللص والكلاب** » . . إلى آخر ما يصفه محفوظ بهذه العناية والدقة والثراء .

٢- وصف الحدث

وينتهج محفوظ الأسلوب نفسه فى إثراء الأحداث والوقائع ، فيسبغ على الحدث الموصوف واقعية شديدة وتجسيدا بالغا ، يضعه فى دائرة المرئيات المباشرة ويقترب به من أهم سمات النص السينمائى فى حالته المثالية ، وكأنه ينسخ الصورة من خلال تفاصيل تتشابه مع اللقطات السينمائية .

فى وصفه لظهور خالد صفوان بمقهى « **الكرنك** » فى رواية بالعنوان نفسه بعد انقضاء مدة عقوبته يقول محفوظ :

« رحت أسترق إليه النظر بحب استطلاع وتعجب ، وانتقل الخبر من فرد إلى فرد حتى



« الشيطان يعظ » قصة نجيب محفوظ - سيناريو مصطفى محرم - إخراج أشرف فهمى ١٩٨١ .

ساد الصمت وتناوبته الأبصار وغفل عنا حينا ثم مضى يستشعر التطلعات المبهمة من حوله ، فتنبه إلينا كمن يستيقظ من النوم ، حرك عينيه الغائرتين ببطء وحذر ، رأى ولا شك وجوها يعرفها حق المعرفة مثل زينب وإسماعيل ، ونظر باهتمام إلى قرنفلة ثم مد ساقيه وتقلصت شفتاه لعله ابتسم لكنه لم يضطرب وندّ عنه صوت ضعيف يقول : هالو ، ونظر إلى الوجوه التى يعرفها وأغمض عينيه لحظة . . . » .

وهو وصف يحتوى فى بضع سطور على عشرات الأفعال المتناوبة التى تتغير فيها المعروضات ما بين العينين إلى الشفتين إلى الساقين ومن شخص إلى آخر طول الوقت ، فى موقف يشوبه التوتر بوجه عام فيصنع التشويق لدى المتلقى الذى ينتظر ما يتولد عن هذا الحدث المنتج من أحداث .

وفى وصفه لمعركة بين رجلين فى رواية « **بداية ونهاية** » يحشد الأديب كل ما يلى من تفاصيل مفعمة بالحركة والسرعة والتراوح بين ثنائية الفعل ورد الفعل التى تمثل خصيصة سينمائية مُهمَّة فى السرد الفيلمى .

يقول محفوظ : « كان الزبائن القريبون يتدافعون إلى خارج المقهى وامتلأ الطريق بالمارة والنسوة من كل لون وسن ونشط عمال المقصف إلى إخفاء القوارير والآلات الموسيقية وجمد محروس البلطجى وعلى شفتيه بسمة هازئة ، ثم دفع قدمه بغته بقوة أصابت ساق حسن اليسرى فمال مترنحًا إلى الوراء . فانكمش متماسكًا وهو يعض على نواجذه من الألم ، ولم يدعه الزنجى ثانية واحدة فوثب عليه كمن يثب إلى الماء وقفز حسن إلى الخلف بسرعة عجيبة فانقض عليه الزنجى موجهًا ضربة إلى بطنه فحال الآخر دونها بيديه فقبض الزنجى على رقبته وضغط بوحشية ليكتم أنفاسه . . . وابيضت وجوه رجال التخت والعمال وتبادلوا النظرات الزائغة . . إلا أن حسن عض على نواجذه وشد على عضلات رقبته وطعن الزنجى أسفل بطنه بركبته بكل ما تبقى لديه من قوة فشعر بتراخى قبضته عن رقبته فثناها بضربة أخرى حتى انفك الحصار وتراجع محروس فانقض عليه حسن ونطحه بجبهته بقوة خارقة فى رأسه مرة أخرى فكان لاصطدامها طقطقة تقشعر لها الأبدان ، دون أن يثنيه عن هدفه ما كاله الآخر له من لكمات مزلزلة ، وتفجر الدم من رأس محروس وسال على وجهه كأنه لهيب ينبعث من قطران وبدأ يترنح من دوار ، فوجه له حسن ضربة من حافة كفه إلى رقبته كالسكين ، فشهق الزنجى وسقط على الأرض غائبًا عن الوجود ، ووقف حسن عند رأس خصمه وصدره يعلو ويهبط تهزه نشوة الظفر ، . . . وانثال على أذنه صراخ وغوغاء وضجيج وشعر بحركة غريبة تسرى فى القهوة كلها ، ثم أحس بيد على صبرى توضع على كتفه ورآه مبتسمًا وعلى وجهه صفرة الموت » .

ونستطيع أن نسوق عشرات الأمثلة على أسلوبه الوصفى الغنى بالتفاصيل للأحداث والوقائع الروائية مثلما هى الحال فى وصفه للقاء المعلم كرشة بأحد الشبان الذين يسعى لطلبهم استجابة لشذوذه فى « **زقاق المدق** » ، ووصفه للقاء الضابط باللص لأول مرة فى « **أهل القمة** » ، وسرده لوقائع تسكع البطل بوسط المدينة فى رواية « **الحب فوق هضبة الهرم** » أو وصفه لإحدى الغارات برواية « **خان الخليلى** » وغيرها من الروايات .

٣- وصف البعد المادى للشخصيات

يكتمل وصف الشخصية - بوجه عام - من خلال عرض أبعادها الثلاثة : البعد المادى ، والبعد الاجتماعى ، والبعد النفسى ، وسوف يكون مدار التركيز هنا على البعد المادى للشخصيات ومدى استيفائه من خلال وصف نجيب محفوظ .

ففى عرضه لشخصية محجوب عبد الدايم فى « **القاهرة الجديدة** » على مدار الرواية جميعها نراه : شابًا فى بداية العقد الثالث من العمر ، طويلاً ، نحيلاً ، شاحب اللون ،

جاحظ العينين ، عسليهما ، مفلفل الشعر ، يميل إلى القبح فى الملامح وإلى الفقر فى المعيشة ويرتدى طوال الوقت البدلة ورباط العنق والطربوش ، وهو فى الوقت نفسه لا يفتأ ينتف حاجبه الأيسر كلما حزبه أمر من الأمور .

وسعيد مهران فى رواية « **اللص والكلاب** » : شاب فى الثلاثين من عمره ، ذو قامة نحيلة ومفتولة ، متوسطة الطول ، يتمتع جسده بالقوة والمهارة والسرعة والخفة والمرونة ، مفلفل الشعر ، معروق اليدين ، غليظ الصوت ، له وجه مستطيل ، وأنف قان طويل وعيناه لوزيتان براقتان عسليتان ، تتمتعان بحدة النظر والوقاحة والاجتراء ، وهو يرتدى بدلة زرقاء وحذاء من المطاط .

وفى « **السكرية** » يطالعنا السيد أحمد عبد الجواد بعمر يناهز الثالثة والستين نحيل الجسد مشتعل الرأس الضخم بالمشيب والوجه البدرى بالتجاعيد ، لا يزال على جمال صاف وإن اعترى وجهه المتورد بعض الضمور ليبرز أنفه العظيم ، له عينان زرقاوان واسعتان وشارب فضى أنيق ، يتلفع بالعباءة ، ويعتمر بالطاقية ، ويضحك ضحكة مجلجلة من الأعماق ، ويرتقى السلم بشق الأنفس ممسكًا بالعصا والمسبحة فيخطو على مهل وينتهى إلى الاعتكاف .

وتلوح زُهرة فى رواية « **ميرامار** » بوجه أسمر لفلاحة مطوقة الرأس والوجه بطرحة سوداء ، أصيلة الملامح ، مؤثرة جدًا بنظرة عينيها الحلوة المترقبة ، وتكوينها قوى رشيق ، ملاحتها فائقة ، وشبابها غض ، شعرها ممشط جيدا مفروق من الوسط ، يتجمع فى ضفيرتين انسابتا فى امتلاء وراء الأذنين ، وعيناها عسليتان ، ووجنتاها دَسِمتان مورَّدتان وفى ذقنها غمازة ، ويدها صغيرة صلبة خشنة ، وقدماها مفلطحتان كبيرتان .

وهكذا لا يدع محفوظ شاردة ولا واردة فى وصف المظاهر الخارجية للشخصية إلا وأتم إحصاءها وأمعن فى إثرائها على هذا النحو الذى قدمناه والذى يتواتر فى رواياته باضطراد .

الفصل الثالث

التعبير البصرى عن المجردات

تمهيد

إذا كان الأدب الروائى يحتوى بوجه عام على عناصر وصفية لما يمكن أن نراه فى واقع الحياة ، كالمكان وما يحتويه ، والسمات الخارجية للشخصيات وأفعالها ، والأحداث الظاهرة . . . إلخ .

وهو ما فرغنا توًا من عرض بعض أمثلته ونماذجه ، إلا أن الأدب الروائى يحتوى أيضًا وصفًا لعناصر أخرى تنتمى إلى عالم المجردات ؛ كالمعانى الأدبية والمشاعر الداخلية والانفعالات النفسية والصفات السيكولوجية للشخصيات ، فضلاً عن التعبير عن الزمن أو الأفكار .

وهو ما سوف نطلع عليه فى هذه المرة من خلال أسلوب محفوظ فى التعبير البصرى عن المجردات .

١ - التعبير عن المعانى والمشاعر والانفعالات

يلجأ محفوظ فى مواضع كثيرة من رواياته إلى تخليق المعنى ذاته من خلال ذكر حركة ظاهرة تغنى بإيرادها وحدها عما يماثلها فى السياق من صور ذهنية أدبية تحمل نفس المعنى أو الإيحاء .

فهو يعبر مثلا عن استهانة محجوب عبد الدايم فى « **القاهرة الجديدة** » بحماس الطلبة لزعمائهم **بهز منكبيه** ، وعن غضبه تجاه الدنيا **بالبصق** على الأرض وبالرغبة الجهنمية فى البطش **بقرض الأسنان** .

ويوحى محفوظ بالحركة الظاهرة المناسبة بقوله عن حسنين فى « **بداية ونهاية** » : « تنم **نظراته وقضمه لأظافره** من آن لآخر ، عن قلقه وتوتر أعصابه » .

وإذا عانت نفيسة فى « **بداية ونهاية** » من التردد ما بين التزام العفة أو معاودة السقوط وهى سائرة فى الطريق العام « جعلت **تقدم رجلا وتؤخر أخرى** وحتى **توقفت** تماما عن السير وعقل الخوف قدميها » .

وتنتاب الأفكار السوداء عقل حسنين فيقول محفوظ : « والظاهر أن أفكاره انعكست على صفحة وجهه **فتقبضت أساريره** فى ألم » .

وفى « **خان الخليلى** » يفزع أحمد عاكف من هول ذكر ليلة الغارات وهو مستيقظ على سريره « **فيحرك ساقيه** فى الفراش فزعا من هولها ويغمغم : تبا لها من ليلة » .

وإذا تأكد - من بعض الشواهد - أن فتاته قد تعلقت به وبادلته فعلا بفعل طرب طربا استخفه ، وجعل **يفرقع بأصابعه ويذهب ويجىء** فى الغرفة ذاهلا عما حوله .

وفى « **اللص والكلاب** » : « **يفرك** سعيد مهران يديه حبورا بالسعادة الوشيكة » .

« **ويربت** على ساق نور إعرابا عن رثائه لها » و« يسدد فى الظلام مسدسه كأنما ليحذر المجهول » .

ومن المعانى الأدبية التى وفر لها محفوظ معادلا بصريا جيدا ما جاء فى قول الأديب برواية « **خان الخليلى** » : « وجد أحمد عاكف الحى يتمطى مستيقظا » حيث أردف بعدها بقوله : « . . . الدكاكين **ترفع** أبوابها ، والنوافذ **تفتح** مصاريعها ، وباعة اللبن والصحف **ينطلقون** إلى الطرق المتشابكة **منادين** بغير انقطاع » .

وفى تعبيره عن مشاعر الحيرة والتمزق والخواء التى افترست حسنين وأخته نفيسة فى « **بداية ونهاية** » بعد اصطحابه لها من قسم البوليس ، فيسألها : إلى أين نحن ذاهبان حيث « مضى يمد البصر مع قضبان الترام » وهى قضبان فارغة من مركباتها فى هذه الساعة المظلمةمن الليل لا تنبىء عن محطة قريبة ولا عن آخر منظور ولا ترام يلوح لانتشالهما من مأزق الحياة .

٢- التعبير عن الملامح النفسية للشخصيات

سبق وأن تعرضنا لدقة الوصف وثراء التفاصيل عند محفوظ في عرضه للبعد المادى للشخصيات باعتبار أن عناصر هذا البعد قابلة للرؤية ، إلا أن محفوظًا قد أولى عناية كبيرة أيضا لعرض الملامح النفسية ، أو الأبعاد السيكولوجية للشخصيات والتى لا يمكن إدراكها إلا من خلال ما تأتيه من أفعال أو تمارسه من سلوكيات .

فإذا كان محفوظ قد وصف محجوب عبد الدايم بأنه « صاحب فسلفة الاستهانة والاستهتار ، المتمتع بالشهوة الجامحة والجشع والطموح والنازع إلى التمرد فى حذر ،

والسخرية فى كذب ، والأنانية فى كبرياء ، والخلو من الفضيلة » فى آن . . فإنه فى سبيل ترجمة ذلك إلى محسوسات ، فقد جعل محجوبا لا يفتأ يردد أن « العلم + الفلسفة = طظ » ، ويفرك يديه بسرور شيطانى ابتهاجا بموضة الإلحاد وعلم الاجتماع الحديث من خلال جدله فى هذه الموضوعات ولجاجته مع أقرانه فى هذا المجال . . وهو لا يتورع عن التحرش الجنسى بفتاة جامعية مهذبة من أقربائه بمجرد أن يختلى بها دون ترتيب مقصود منها ، ثم هو لا يتورع أن يجامع جامعة الأعقاب فى الخرائب المحيطة بالمكان ، . . ويفرط فى عرضه ، ويقبل الدنيّة فى مروءته من خلال صفقة الزواج . . وهو يكشر عن أنيابه ، ويقلب ظهر المجن للإخشيدى – ولىّ نعمته – حين يلجأ إليه لجوء المضطر لعقد الاتفاق .

ولقد نعت محفوظ سعيد مهران بمجموعة من الصفات النفسية فى « **اللص والكلاب** » منها أنه « متمتع بالصبر والدهاء والإرادة الحديدية والاندفاع » ، فضلا عن « الشجاعة والتحدى والاجتراء ويهيم بابنته ويمقت زوجته ورءوف علوان ويميل إلى نور ولا يحب الرثاء ، ولا يخلد للسرور حيث تحجر باطنه وسكنت قلبه الوحشة والأحقاد » .

ومثلما فعل محفوظ مع صفات محجوب غير المرئية ، فلقد خلق لسعيد مهران من المواقف والأحداث الظاهرة ما يعبر عن هذه الصفات : فجعله يصبر على سنوات السجن ويكظم غيظه أمام موجات الاستفزاز ويسعى إلى التخلص من الغرماء ، ويحسب مواضع قدميه قبل الاقتحام ، ويعد العدة للاستخفاء فى ملابس الضباط وينفس بألفاظ صريحة على رءوف علوان ما يحياه من جاه وسلطان ، ويرثى لنور ويتلهف على لقائها ، ويندم على قتل الاعتباط ، ومع ذلك يبرر ببساطة مقتل حارس ڤيلا رءوف علوان .

٣- التعبير عن الزمن

فى أول فقرة من « **السكرية** » يقول محفوظ : « تقاربت الرءوس حول المجمرة وانبسطت فوق وهجها الأيدى ، يدا أمينة النحيلتان المعروقتان ويدا عائشة . . . » فتجسد لنا العبارة حلول فصل الشتاء ببرده القارس ، وما يقتضى ذلك من التئام الأسرة حول وسيلة للتدفئة لمواجهة غيلة الشتاء .

وحين « يرتفع صوت تحت الكوة ينادى بجريدة « أبو الهول » فى رواية « **اللص والكلاب** » فسوف يستنتج المتلقى غالبا : توقيت انبلاج الصباح .

وحين يصف محفوظ شارع الفسطاط فى رواية « **القاهرة الجديدة** » يقول : « تحتشد على جانبيه الأشجار الباسقة ، وتتشابك أغصانها من الجانبين فتجعل فوق أديمه ظُلّة من

الأزهار الحمراء » فإنه من خلال هذا الوصف يوحى بمعادل بصرى واضح لفصل الربيع .

ويصف المشهد خارج النافذة من منزل نور – فى رواية « **اللص والكلاب** » – حيث « بدت سماء المغيب كدرة يدور بها سرب من الحمام من آن لآن » .

فاستخدم محفوظ بذلك لازمة بصرية طبيعية تنتسب لساعة الأصيل وحدها دون غيرها من الساعات .

والأمثلة على استخدام هذه الحيلة فى الإيحاء بالزمن لا حصر لها فى روايات محفوظ . . . فهو يجعل من « السَمَر أسفل الهضبة ، مع ضوء النجوم فى الخلاء » دليلا على ليل الصيف بالتحديد فى رواية « **اللص والكلاب** » . وقد يستدل على الفصل ذاته بعطلة الجامعة وغلق أبوابها ، ويرينا الشتاء يحبس بطله خلف زجاج النافذة فى ملابس الصوف ، أو يدل على ليلة القدر من خلال الابتهالات المألوفة عقب صلاة العشاء ، أو يرشد إلى تحديد ساعة بعينها بما يصاحبها كخروج الموظفين وانطلاقهم خارج الدواوين بعد انقضاء ساعات العمل الرسمية ، أو يوحى من خلال « جموع القاصدين للصلاة يخوضون فى أمواج الفجر الحالمة مسبحين بحمد الله » بحلول فريضة الهزيع الأخير من الليل . . ويرينا طريقا فى « **خان الخليلى** » : « يوشك أن يخلو من المارة إلا من باعة الزبادى والنوافذ المفتوحة تعلن عن السُفر الحافلة ، وعلى الشرفات تنتصب القلل الباردة وتنتشر أطباق الخشاف والمكللة بغلالات بيض » ؛ فنطّلع على صورة مشبعة جامعة لساعة الأصيل فى فصل الصيف ، من شهر رمضان .

ذلك فيما يتعلق بتحديد الزمن ، أما فيما يتعلق بمروره وانصرامه فإن محفوظ يعمد إلى التعبير عن ذلك مستعينا بمجموعة من المظاهر البصرية تتجمع فى النهاية لتؤكد على مرور الوقت ، كما فعل مثلا فى السكرية إذ يقول فى وصفه لمنزل السكرية « . . بيت غشاه الزمن بالكآبة » وهو يؤسس بهذه الجملة لتبدل الأحوال مع مضى الزمن . ثم لا يلبث أن يعود بالسيد عبد الجواد من سهرته فى التاسعة لينام فى العاشرة ويقرر له طعامه من خلال تذكرة الطبيب واختزال عشائه إلى سلطانية زبادى وإلباسه الملابس الصوفية فى وقت يشيع فيه الجو اللطيف . . فيدلنا باجتماعها على تبدل الأحوال مع الزمن .

الفصل الرابع

الإيحاء بالعناصر السمع - بصرية

تمهيد

اطلعنا حتى الآن على بعض الإمكانيات الفنية التى توفرها روايات نجيب محفوظ لصنع الفيلم السينمائى من الوجهة الفنية ، فيما يتعلق بدقة الوصف أو المحتوى الفكرى المعروض أو التعبير البصرى عن المجردات فيما يشكل بعضا من القابلية السينمائية التى تذخر بها روايات هذا الأديب .

إلا أن عناصر القابلية السينمائية - تلك - لا تقف عند هذا الحد فقط ، بل تتخطاه إلى حد الإيحاء بما يشبه المفردات السينمائية الصرف : كالإيحاء مثلا بحجم معين للقطة أو بحركة مطلوبة للكاميرا أو بنوع خاص من الإضاءة أو ما شابه ذلك من مفردات التصوير السينمائى ، على سبيل المثال . . أو هى قد توحى أحيانا وفى مواضع شتى بكيفية معينة لتوالى اللقطات أو المشاهد فيما يشبه عملية المونتاج أو الانتقالات . .

بل إن كثيرا من الإيحاءات تنصب على خلق ظواهر صوتية مصاحبة تتوخى استكمال ما خلقته العناصر المرئية من تأثيرات .

ومن ثم فإننا نستكمل رصد بعض نماذج مثل هذه النوعية من عوامل القابلية السينمائية فى روايات محفوظ بوجه عام ، وباعتبار هذه العوامل « تشكل تسهيلات للفنان يتحرك داخلها سواء وضعها فى اعتباره أو لم يضعها » ؛ أى سواء أخذ منها بشكل مباشر ، أو أوحت له بما يعادلها ، أو يقترب منها ، كما يرى هاشم النحاس .

أولا : التصوير

١ - الإيحاء بحجم اللقطة

موضوع أحجام اللقطات ، هو أحد الموضوعات الأساسية فى عملية التصوير . .

والمقصود بهذا الاصطلاح هو : النسبة بين حجم موضوع التصوير الذى يظهر على شاشة العرض وبين مساحة الشاشة نفسها المحددة بالإطار ، وتختلف هذه النسبة من لقطة إلى أخرى تبعا لاختلاف المسافة بين آلة التصوير وموضوعه ، حيث يكون التناسب عكسيا بين الحجم ومسافة التصوير .

وليس لمعظم أنواع اللقطات من سبب غير سهولة الإدراك ووضوح الرؤية ، فيما عدا اللقطة القريبة واللقطة العامة ، فإن لهما فى أكثر الأحيان دلالة سيكولوجية محددة لا دورا وصفيا فحسب . فاللقطة العامة مثلا هى لقطة صالحة للإحاطة الشاملة بالبيئة التى يجرى فيها الحدث وتتحرك فيها الشخصيات وتعتبر إطارا مكانيا لتحديد اللقطات القريبة التى تليها أو تسبقها أو ترتبط بها بشكل من الأشكال . . وهى تدمج الإنسان فى العالم وقد تجعل منه أحيانا فريسة للأشياء وقد تهب للجو العام مسحة سيكولوجية متشائمة ، أو تعبيرا عن العزلة والضياع . . . إلى آخر هذه الاستخدامات .

وفى روايات محفوظ إيحاءات لا حصر لها باللقطة العامة ، سواء احتوت على العناصر البشرية أو غير البشرية داخل الإطار . ففى توظيفه لهذه اللقطة **باعتبارها لقطة تأسيسية تحدد جاذبية المكان وتؤسس للحدث الجديد** ، يفتتح الفصل الثالث من رواية « **خان الخليلى** » بقوله : « اختفى شعاع الشمس المنعكس على زجاج النافذة العليا المواجهة لنافذة أحمد عاكف ، فأدرك أن الشمس تغيب وراء قباب القاهرة المعزية بالجهة الخلفية ، فصعد بصره إلى مئذنة الحسين الساطعة بجلال فى غلالة من ظلال المغيب » .

ويؤكد بها طابع المكان فى رواية « **القاهرة الجديدة** » منذ أول سطر بقوله : « مالت الشمس عن السماء قليلا ولاح قرصها من بعيد فوق القبة الجامعية الهائلة كأنه منبثق منها إلى السماء » .

ويوحى من خلالها بالجو العام الذى ينبئ عن شؤم منظور حين يصف المحبيْن الشابيْن فى « **خان الخليلى** » بأنهما « بلغا منتصف الطريق فلاحت على يسارهما طلائع مدينة القبور خاشعة تحت كآبتها الأبدية ، ينبعث منها هدوء عجيب وصمت مخيم ثقيل » .

ويخلق من خلالها موضوعا للمشابهة الناجحة فى رحلة حسين إلى طنطا فى « **بداية ونهاية** » حين « يرسل بصره إلى الحقول تترامى حتى الأفق والخضرة اليانعة ناضرة بهيجة . . وهناك فلاحون وثيران تلوح كالدمى تكاد تبتلعها الأرض ، وسوائم ترعى ، وفوق هذا كله سماء الخريف مكتظة ببياض شاحب . . . ثم مد بصره مرة أخرى إلى الأرض المنبسطة الصامتة الصابرة الخيرة فتذكر دون وعى . . أمه ! كهذه الأرض الخضراء . . صبرا ، وعطاء ، يحرثها الدهر بسِنانه » .

أما فيما يتعلق باللقطة القريبة التى تعتبر أحد أهم إنجازات السينما على وجه الخصوص حيث صنعت فارقا أساسيا بين المسرحيات والأفلام ؛ ووهبت المشاهد القدرة على التركيز ، ورفعت درجة الأهمية لما يعرض أمام المشاهدين ، واستبطنت مكنونات النفوس ومنحت الحياة لجوامد الأشياء . . هذه اللقطة القريبة كان الإيحاء باستخدامها فى نصوص روايات محفوظ بشكل ملحوظ وفى أغراض متنوعة :

فيصنع بها التركيز المطلوب فى قوله فى « **خان الخليلى** » : « لم يكن أحمد عاطف قد رأى من الفتاة سوى عينيها اللتين بدتا لغزارة أهدابها مكحلتين تقطران جاذبية وخفة » .

وفى « السكرية » يصف بها مرور الزمن من خلال « يدى أمينة النحيلتين المعروقتين ويدى عائشة المتحجرتين ويدى أم حنفى اللتين بدتا كغطاء السلحفاء ، وهن حول المجمرة فى ليالى الشتاء » .

ويجسد بها مقارنة رمزية الطابع فى « القاهرة الجديدة » عندما يتفرس محجوب عبد الدايم فى الورقتين الماليتين « ويراهما ثمنا للقرنين اللذين يحلى بهما رأسه ، كل قرن بعشرة جنيهات فيرى على إحدى الورقتين صورة الفلاح ، لتجرى على فمه ابتسامة خفيفة ويتذكر أباه طريح الفراش » .

وقد يتبع المنظر العام بلقطة قريبة ؛ **بقصد تحقيق الارتباط بين محتوى اللقطتين** ، كما فعل فى « **بداية ونهاية** » لإضفاء جو من الرومانسية على موقف مشبوب بالرغبة بين حسنين وبهية يقول : « كانت الشمس قد توارت مخلفة وراءها هالة حمراء مترامية أقصاها حمرة دامية تخف عند الوسط وتشحب عند أطرافها الدانية حتى تبتلعها زرقة عميقة صافية ، تمنحها سحائب رقاق كتنهدات وردية » . . ثم يقطع هذه اللقطة المؤسسة للمشاعر بقوله عقبها . . « وارتد بصره إلى وجهها » .

٢ - الإيحاء بزاوية التصوير

من المعروف أن الرؤية العامة للأشياء فى واقع الحياة نادرا ما تهتم بزاوية معينة للرؤية وإن اهتمت دائما بالمضمون الذى يستحضره العقل للمرئيات .

لكن الكاميرا بتركيزها على رؤية موضوع معين من زاوية محددة ، تعطى المشاهد انطباعا يتجاوز هذا المضمون . ومن هنا نشأت أهمية تحديد زاوية الكاميرا وفهم معناها بالنسبة للمشاهدين ، فرؤيتنا لجندى محارب مثلا ، يكون بخلاف ما نراه بعين الكاميرا إذا سلطت عليه من زاوية تكون فيها أسفله مما يعطينا انطباعا بعملاقية هذا الجندى . ومن ثم فإن انحراف الكاميرا عن مستوى النظر خاصة فيما يتعلق بزاويتى الارتفاع والانخفاض

سوف يتيح إضافة خلاقة لموضوع التصوير ، حيث تتيح الزاوية المرتفعة إبراز العلاقات فى الحيز أو المكان ، وتصغير الأشياء والأشخاص ، أو سحقهم معنويا أو السيطرة عليهم سواء من قبل خصومهم أو من قبل المصائر والأقدار ، بينما تضفى الزاوية المنخفضة أهمية على الموضوع وتجبر المشاهد على احترامه أو تقديره أو إجلاله أو توقيره بحسب السياق ، وقد توحى عند انخفاضها الشديد بسيطرة الشخصيات أو تفوقهم أو انتصارهم أو قدسيتهم إلى آخر هذه الإيحاءات .

وفى روايات محفوظ أمثلة قد تستعصى على الحصر ، توحى بهذين الوضعين الاستثنائيين فى زوايا الرؤية ، نورد منها فحسب ما يكون قد وظفه بشكل أعمق من مجرد تحديد الزاوية لمجاراة السياق أو مجرد الإحاطة الشاملة بالمكان أو الاضطرار إلى رصد المرتفع من الأشياء ، ومن خلال أمثلة محدودة للإيضاح :

فهو - فى « **القاهرة الجديدة** » - يوحى بالزاوية المرتفعة **لإضفاء شعور بهوان الشخصية** حين « يسترق محجوب النظر إلى أمه وهى تجلس مطرقة تحت قدميه » .

ويستثمر هذه الزاوية **فى الإحاطة بالعلاقة الأسرية** ، **وإبراز الترابط بين الشخصيات** بقوله فى « **السكرية** » : « تقاربت الرءوس حول المجمرة ، وانبسطت فوق وهجها الأيدى » . .

ويضفى بها الضآلة والمذلة على نفيسة فى « **بداية ونهاية** » باقتراب أخيها حسنين من باب السجن الذى فتحه الضابط « ليلقى نظرة من فوق كتفه كمن ينظر ليتعرف على جثة فى المشرحة » .

ثم هو يوحى من خلال الزاوية المرتفعة بخلق شعور السيطرة ، بوصفه لزعتر النورى فى « **أهل القمة** » وهو « متربع على الحشائش مسند الظهر إلى جذع نخلة » بجوار مسكن الضابط الذى لمحه من الشرفة العالية « فيهرع إليه على الفور ليصبح بعد دقيقة واحدة واقفا أمام المتربع » ، ويثب اللص بعدها واقفا من فرط المفاجأة .

ومن إشارات محفوظ إلى الزاوية المنخفضة التى وظفها فى حدود دورها الخلاق الإيعاز بالشعور المنبهر لدى حسنين فى « **بداية ونهاية** » إذ « نظر إلى أعلى وأشار إلى النجفة وقال أنها مثل نجفة سيدنا الحسين » .

ويصور شعور اللص بانسحاقه أمام المفاجأة ، فى « **اللص والكلاب** » بعد أن تسلل إلى منزل رءوف علوان المظلم - بغرض السطو - فيدهمه فى مكمنه أسفل المكتب النور الساطع « ليرى على بعد ذراعين منه ، رءوف علوان ، فى روب طويل ، بدا فيه عملاقا ويده مدسوسة فى جيبه كأنها تقبض على سلاح » .

ويوحى فى « **أهل القمة** » **بالشخصية المسيطرة** للضابط حين « **يتخذ مجلسه فعلت هامته بصورة ملموسة فوق مستوى المائدة** » ساعة الغداء .

وتضفى هذه الزاوية هالةً من الصفاء والسمو والانتماء إلى عالم علوى على بهية فى « **بداية ونهاية** » ، ومن وجهة نظر حسنين الذى يحاورها فوق السطح ويراها فى جمالها و « قد سما بها هذا السطح عن الدنيا ، وجعل من آفاق السماء إطارا لصورتها وما من شىء يشابهها كهذا الإطار فى هدوئه وحشمته وتنائيه » .

وربما لجأ إليها محفوظ **تضخيما للشخصية بغرض تخييل الإثارة الجنسية لأعين المتربعين على الأرض فى حلقة للمخدرات** ، فيقول فى « **خان الخليلى** » : « انتبه أحمد عاكف إلى ضحك الجالسين وملأه إحساس بالغرابة فاعتدل فى جلسته ليستعيد شيئًا من يقظته . وحدث عند ذلك شىء عجيب ، حيث نهضت عليات الفائزة قائمة . . استطال هذا الجسم الهائل فى الفضاء وامتد طولاً وعرضا ، وكانت مرتدية روبًا شد على جسمها ليبرز محاسن مقاطعه ، ثم تحرك موكبها العظيم ، فسارت قابضة براحتها على طرف شالها . . ولما مرت أمامه ، ارتاع الكهل على ذهوله : رأى الروب يتسع بعد خاصرتها ليكتنف عجيزة لم ير مثلها فى حياته ، ريانة ناهضة مترجرجة تبرز فوق الفخذين كالمشربية ، فما صدق عينيه . . » .

ومن الملاحظات اللافتة فى هذا السياق ورود الإشارة إلى زاوية الرؤية فى روايات محفوظ بشكل صريح واصطلاحى إلى حد كبير :

فمحجوب عبد الدايم - فى « **القاهرة الجديدة** » - يتابع الفتاة بعينيه حتى « **هبطت تحت مستوى النظر** ، وغابت عن عينيه » .

وأحمد عبد الجواد فى « **السكرية** » يراقب الشارع من المشربية حيث « لم يسبق له أن رآه من **هذه الزاوية** قط » .

ويعدد المرئيات المتنوعة لأعين أحمد عاكف بحيث « تبدو كلها وكأنها تعرض **صورة من الجو** للقاهرة المعزية » ، فى « **خان الخليلى** » .

٣- الإيحاء بحركة الكاميرا

تعتبر حركة الكاميرا من العناصر أو الجماليات التى تتميز بها السينما عن الفنون الأخرى ، وهى تشكل عامل جذب للفنان السينمائى من جهة وتوقعا مطلوبا من المشاهد السينمائى ، حتى أن خلو أحد الأفلام من حركة الكاميرا يعطى إحساسًا بالنقص .

وتتحرك الكاميرا فى الفراغ بأبعاده الثلاث إلا أن تحريكها مرتهن أساسا ببعض من

العلل والأسباب ، لعل أولها يكمن فى متابعة حركة موضوع التصوير لتأكيد أهميته ، وقد يكون الباعث بعد ذلك الرغبة فى وصف الأمكنة فى ظروف اتساعها وتجاور تفاصيلها الرئيسية ، على سبيل المثال .

فقد تخلق حركة الكاميرا إلى الأمام وهم الحركة لعنصر ثابت أو تحدى الشخصية الشريرة ، أو تجسيدها دراميا ، أو إعطاء الأهمية وجلب التركيز إلى موضوع التصوير بتكبيره والاقتراب منه واستبعاد ما عداه ، أو ربما عبرت الكاميرا بحركتها تلك عند مصاحبة إحدى الشخصيات عن وجهة نظرها فى كثير من الأحوال .

وعكس تلك التأثيرات يمكن الحصول عليه من حركة الكاميرا إلى الخلف بالارتداد فتتناقص أهمية الموضوع ، وتتشكل الرغبة فى الرحيل والابتعاد عن سخونة المعروض أو للكشف عن مزيد من العناصر ذات الأهمية والمغزى ، والتى لم تكن ضمن محتويات الاطار عند بداية اللقطة . . . . إلى آخر هذه التوظيفات .

وعندما نطالع ما يشابه ذلك فى روايات محفوظ سنجد فيها من الأمثلة الموحية بها عددًا كبيرًا نورد منها مثلاً ، وصف محفوظ للقاء بين حسنين وبهية فى « **بداية ونهاية** » فوق سطح منزلهما ، فبعد جملتين اثنتين من الحوار « أصغى إليها ، وعلى شفتيه ابتسامة حائرة وعيناه تلتهمان جسمها البض بارتياح : فستان محتشم ، لكن على تحفظه يكشف عن الساعدين وأسفل الساقين والعنق الرقيق الشفاف ويشى بقسمات الجسم اللدن . ثم علق بصره بالمشربية الدقيقة المكورة فوق الصدر ، وقد صورتها الخياطة حقا لتبرز ثديين ناهدين يكادان لشدة نهوضهما أن يطيرا لولا ما يمسكهما من صدر أبيض صاف » .

فالحوار المتبادل بين حسنين وبهية فى جملتين سابقتين قد توقف ، ولو على المستوى الصوتى فقط ، نظرًا لبدء جولة بصرية يقوم بها حسنين على جسد محدثته وعيناه تلتهمان جسدها بارتياح ، وتوظيف الفعل المضارع الموصوف بالارتياح يوحى بالاستمراريه فى التجوال ، فضلا عن أن العناصر المرئية تباعا كما وردت بالعبارة مترتبة بشكل معقول على منطق التصاعد فى الإثارة ، حيث يتأمل حسنين أولا تحفظ الفستان المؤدب المحتشم ، ثم يبرحه إلى ما يشده من المعروض مبتدئا من الساعدين ، ثم أسفل الساقين ، مختتما الجولة الهابطة إلى أسفل بارتفاع جديد نحو العنق الرقيق الشفاف ، ثم متعلقا بعد ذلك بأبرز ما فى جسدها من معالم وقسمات .

وفى رواية « **اللص والكلاب** » يقول محفوظ ، بعد أن سرد وقائع لقاء حار بين نور وسعيد مهران ومختتما المشهد المفهوم : « وكان ثمة فراشة تعانق المصباح العارى فى

تلك الساعة من الليل » لينتهى بها الفصل و . . . إيراد هذه اللقطة بالمونتاج ، أى بالقطع ، إلى المصباح العارى ، سوف يتلوه قطع آخر بالطبع على لقطة جديدة حسب السياق ، مما يفقد لقطة المصباح معناها بين لقطتين ، فتبدو مقحمة على السياق بعكس تأثير الانسحاب بحركة الكاميرا ؛ ليتفق مع عادة السينما من جهة ، ويعطى المغزى لحجم الفعل الذى بارحته الكاميرا بهذا الانسحاب .

وهذه العبارة تكاد تكون فى حد ذاتها - لعدم تجانسها مع السياق السابق عليها - نوعا من التصرفات السينمائية التى ابتكرتها السينما بحركة الكاميرا لا لمتابعة شىء ترصده بل لمغادرة المشهد أو اللقطة ومحتوياتها تجاوبا مع دواعى التحريم الاجتماعى الذى لا يجيز للكاميرا إطالة الحملقة فى الفراش .

وقد يصرح باقتراح الحركة واتجاهها مع تحديد سرعتها وموضع سكونها فى « **خان الخليلى** » إذ « دلف أحمد عاكف إلى النافذة وارتفق حافتها وعيناه إلى أسفل ثم مضى يرفعها ببطء وحذر حتى بلغت أرضية الشرفة المقابلة ، فرأى قوائم الكرسى ، وحاشية الشال ، ثم غلبه خجله فأطرق كالأطفال ، ولبث مطرقا ، وهو يشعر بعينيها تثقبان رأسه ، وخاف أن تذهب الفرصة قبل أن يتملى برؤيتها فرفع رأسه وتغلب على حيائه فرأى الكرسى خاليا والشال موضوعا عليه » .

ويلحق بحركة الكاميرا أيضا - فضلا عما صدرنا به المبحث - نوع آخر من الحركة أو وهم الحركة تخلقه عدسات الزووم عند تحريكها فى مجراها التلسكوبى بالكاميرا دون انتقال ، فتصنع الحركة إلى الأمام شعورا بالتركيز على أحد المرئيات وهذه الحركة يوحى بها محفوظ أحيانا ، كقوله عن أحمد عبد الجواد فى « **السكرية** » أنه : « يردد بصره فى الطريق ، حتى ثبت على أمينة وهى راجعة من جولتها اليومية » .

أو عندما جلس ياسين وراء زجاج المقهى وهو يقول لنفسه « مليح هذا المجلس من هذا الموقع الدافئ ترى الغادى والرائح ، وفجأة وقعت عيناه الحائرتان على شاب طويل نحيل » .

أو ما حدث لمحجوب عبد الدايم فى « **القاهرة الجديدة** » إذ يستدرجه الإخشيدى إلى جلسته مع عروسه المجهولة المرتقبة وعائلتها « المحترمة » كما أخبره عنها « فدخل وراءه ، فوقعت عيناه على وجه غريب ، رأى إحسان شحاته » .

٤ - الإيحاء بنوعية الإضاءة

يمكن النظر إلى مسألة الإضاءة فى الأفلام السينمائية من خلال منظورين ؛ أحدهما

يعتبرها مجرد وسيلة لإظهار المرئيات فى مجال العدسة ، فيحدد الوقت سواء كان ليلا أو نهارا على سبيل المثال . وثانيهما يعتبرها إحدى وسائل التعبير التى أسست على معانيها الرمزية منذ فجر التاريخ حين أوحى الظلام بالخوف أو الشر أو البؤس أو المجهول مثلا وأوحى النور بمعانى الفضيلة والفرح والأمان .

ويميل الواقعيون من المخرجين إلى تفضيل الصورة التى يكون لها مصدر إضاءة واضح كالنافذة أو المصباح مثلا مما يجعلها أضواء عملية ، أى أن يكون مصدر الضوء ممكنا من خلال السياق .

وإن قرارات الإضاءة تعتمد على نوع الجو العام الذى يريد السينمائى خلقه بالتمشى مع السيناريوالمكتوب ، فهى مسألة تخضع فى الأساس لعملية تخطيط معتنى بها فى مرحلة كتابة السيناريو وتتم متابعته إلى مرحلة التصوير .

ومن الضرورى على كاتب السيناريو أن يشير إلى مصادر الإضاءة - دون تزيد - واضعًا فى اعتباره أن عمله المكتوب سوف يقع بعد ذلك بين أيدى المختصين ، الذين يملكون فكرا خلاقا وتفسيرا للعمل يتأبى على صرامة القيود . إن على الكاتب أن يتخيل الإضاءة باعتبارها الموسيقى المرئية ، كما يسميها البعض ، وأن يكتب مشاهده بناء على هذا التخيل بهذا المفهوم .

ونجيب محفوظ فى سبيل التحديد العام للزمن الضوئى فى المشاهد الخارجية يستخدم ألفاظا صريحة من قبيل : « بدت سماء المغيب كَدِرَة » . . . أو « ما ندرى ذات أصيل إلا والوجوه الغائبة تعود » أو « ما أكثر الكسالى المستلقين فى ظل الجبل بعيدا عن الشمس القاتلة » .

وقد يصف المساء بقوله : « انتظر طويلاً سماء غاب عنها الهلال » . فيحدد بغياب الهلال مقدار ما يشيع من ظلام يناسب الترقب والانقضاض على ڤيلا رءوف علوان فى رواية « **اللص والكلاب** » ، أو « تضايق كثافة الظلمة سعيد مهران فى منزل رءوف علوان » .

أو يتخذ نوعا من الإضاءة الطبيعية تنفذ إلى المكان المغلق - فى الرواية نفسها - من مسار محدد معلوم « فيتراجع آخر خيط ذهبى من الكوة فى بيت الشيخ الجنيد » ليصنع منه رمزا لانسحاب الأمل المعقود على الشيخ وما يمثله لدى سعيد مهران .

أو يحدد مصادر الإضاءة وألوانها معا فى المشاهد الخارجية ليلاً من سوق ليبيا فى « **أهل القمة** » فيغمره « ضوء الكلوبات الأحمر المدلاة من رءوس الأعمدة المغروسة فى الأركان » .

ورسم بالإضاءة الملونة الحالمة السعى الخاشع إلى صلاة الفجر فى « **خان الخليلى** » حيث استيقظ الأب « وتوضأ وغادر البيت متجها للمسجد للصلاة ، فرأى الفجر الجميل يضج بجموع القاصدين يخوضون فى أمواجه البنفسجية الحالمة مسبحين بحمد الله » .

أما فى الإضاءة الداخلية ، فهو لا ينسى فى كل مرة أن يحدد فيها درجة الإضاءة وأن يشير إلى مصدرها بالتحديد .

ففى « **بداية ونهاية** » إذ تسيطر الإضاءة الخافتة المتزاوجة مع الظلمة على معظم المشاهد فى هذه المأساة إذ « تقنع الأم وابنتها نفيسة من النور ، على سبيل الاقتصاد ، بما ينبعث من حجرة الأبناء » فيشيع على هذا النحو جو المكان ، مقرونا بالفقر ، مجللاً بالحكمة والرغبة فى الاقتصاد .

وقد يصنع بتلاشى الضوء تدريجيا رمزا دراميا فى المأساة نفسها حينما يرى حسنين « الجثة تحمل ، والقوم يمضون بها إلى الجهة الأخرى من الطريق فيتبعهم حتى حال الظلام بينه وبينهم » .

ولا يزال محددًا لمصادر الضوء الداخلية « فتضىء الخادمة النجفة لتخطف بصر سعيد مهران فى « **اللص والكلاب** » . « ويجلس اللص على مقعد وثير يمثل جانبا من ضلع مربع المقاعد يطوق عمودا نورانيا » .

ولا ينسى أن يبرر زرقة الضوء الذى اقترحه فى جلسة تعاطى المخدرات بخان الخليلى حيث « عبر أحمد عاكف إلى الصالة ثم إلى حجرة واسعة مزدحمة بالجالسين ، مضاءة بضوء أزرق هادئ كنور القمر العليل ، ينبعث من مصباح ملفوف بغلالة زرقاء » .

وفى كل هذه الأمثلة ، يؤكد محفوظ ، على كثافة الضوء وعلى مصادره الواقعية وربما على ما لها من ألوان .

ثانيا : المونتاج والانتقالات

١ - المونتاج

المونتاج Montage هو اصطلاح فى اللغة الفرنسية يقابله فى الإنجليزية لفظ Editing وفى العربية كلمة توليف أو تركيب إلا أن الاصطلاح الفرنسى هو الأكثر شيوعا واستخداما على المستويين النظرى والتطبيقى فى مجال السينما وصناعة الأفلام .

والمونتاج ببساطة هو عملية تركيب وبناء الفيلم فى شكله النهائى من مجموع اللقطات

التى سبق تصويرها وفحصها ، واستقر الرأى على استخدامها ضمن السياق المخطط للفيلم فى تتابع زمانى / مكانى مطلوب . ومن ثم يكون القصد الأول من هذه العملية هو الوسيلة الرئيسية للسرد فى الأفلام ، حيث أن للسرد السينمائى وسائله الأخرى مثل حركة الكاميرا ، وعمق المجال ، والمونتاج الداخلى ، والإطار الجزئى ، والصوت أو الحوار . . إلا أن المونتاج هو أهمها وأشيعها فى صناعة الأفلام .

لكن اقتصار توظيف عملية المونتاج على مفهوم السرد بين أزمنة وأمكنة مختلفة وبحيث تتعادل مع ألفاظ السرد الروائى من قبيل (ثم ، وبعد ذلك ، وفى الوقت الذى ، بينما) أو (عند ، فوق ، تحت . .إلخ) هو استفادة منه فى حده الأدنى لأن للمونتاج قدرات تأثيرية وتعبيرية أخرى تتجاوز مجرد التسلسل والتأريخ . .فهو خلاق للحركة والفكرة والإيقاع .

ومن التأثيرات ذات الطابع التعبيرى للمونتاج أن يقوم بعملية التشبيه مثلا ، حين يقدم لقطة اعتراضية للمشبه به بعد لقطة للمشبه ، فيقوم المشاهد عندها باستنباط وجه الشبه بين الشبيهين .

ومنها أن يطرح العلاقة بين الأشياء فيما يتعلق بالتضاد بين لقطتين بحيث يكون محتوى الأولى ، مثلا ، معبرا عن الثراء الفاحش ، ومحتوى الثانية معبرا عن فقر شديد .

وقد يعطى المونتاج تفسيرا أو شرحا للأسباب ، خاصة عندما تحتوى إحدى اللقطات صوتا خفى المصدر ، وتحتوى التالية على المصدر غير المعروف . ويلحق بهذا الاستخدام بعض التأثيرات ذات الطابع الكوميدى ، مثلما تُظهر إحدى اللقطات أُمًّا تنظر بحنان واضح إلى المهد المهتز أمامها وتظهر اللقطة التالية مجموعة من الكلاب الصغيرة داخل المهد .

ويقدم المونتاج إلى المُشاهِد أحيانا جرعة شديدة التأثير فى نفسه لمعركة أو عاصفةٍ أو دمارٍ شامل ، حين يقوم صانع الفيلم بتفتيت الحدث كله إلى شظايا صغيرة ، تكون بمثابة التفاصيل التى يعاد بالمونتاج جمعها بشكل متوال ، يكثف الإحساس بوطأة الأحداث ، إلى آخر ما يمكن استثمار الإمكانيات العبيرية للمونتاج فيه .

ونلاحظ فى روايات محفوظ اشتمالها على هذه التأثيرات المونتاجية التى سلف فيها الحديث ، نورد بعضا منها لمجرد التأكيد :

ففيما يتعلق باختزال الأزمنة الضعيفة ، نقع على مثل هذه العبارات فى « **القاهرة الجديدة** » ، على سبيل المثال : « انتهى الترام إلى محطة الإسعاف ، تركه محجوب عبد الدايم ، واستقل آخر إلى ميدان المحطة ومن ثم إلى المحطة نفسها ، ثم انطلق إلى شباك

التذاكر ، وابتاع تذكرة » أو : « فى أول يوم من فبراير ، حزم أمتعته ، وودع أصحابه ، وانتقل إلى الحجرة الجديدة ، وأدى الإيجار مقدما » .

وفى « **خان الخليلى** » يقول : « عاد أحمد عاكف ظهرا إلى الحى الجديد ، فارتقى السلم الحلزونى ، ولبث فى البيت ، ثم ارتدى ملابسه ، وانطلق إلى الخارج ، وتريث قليلا أمام الباب » أو يقول : « غادر رشدى عاكف الترام ثم استقل الترام رقم ١٠ ، ولما شارف السكاكينى ، غادر الترام إلى الكازينو ، وفيه رأى الأصدقاء » .

وقد يقوم محفوظ بتجزئة المشهد أو تفتيته تماما إلى عدد كبير ومتنوع من اللقطات يكثف بها الشعور المطلوب لدى المتلقى ، فى سياق وصف المعارك مثلا أو الغارات — ففى المعركة التى دارت بين حسن فى « **بداية ونهاية** » وبين البلطجى محروس ، يتوالى ما يماثل ثلاثًا وعشرين لقطة فما بين الدفع بالأقدام ، وإصابة الساق والعض على النواجذ ، والوثب للخلف وللأمام ، وردود أفعال جمهور المقهى ، وتبادل النظرات الزائغة ، وصراخ الفتيات ، وتراخى القبضة ، والطعن بالركبة ، والنطح بالجبهة ، وتراجع محروس ، وتفجر الدماء ، وترنح الخصم ، وضربة العنق الأخيرة ، وشهقة الزنجى ، وسقوطه على الأرض . . . تتخلق وقائع معركة كاملة تُزاوج بين الأفعال وردود الأفعال وتعرض اللقطات ، عامّها وقريبها لكى يكتمل بالنسبة للمتلقى أكبر قدر من التأثير .

٢ - الإيحاء بالانتقالات

وهو تعبير يقصد به عملية ربط السياق الفيلمى بين مشهد ومشهد بشكل محكم ، وتحمل الانتقالات ، إلى جانب ذلك ، معنى المرور الزمنى ، أو الانتقال المكانى ، أو كليهما معا ، كما قد تتحمل بتأثيرات جمالية ودرامية فى كثير من الأحوال ، وهى تعتمد فى مظاهرها على القطع Cut أو المزج Dissolve أو الظهور والاختفاء التدريجيين Fade in, Fade Out بشكل رئيسى .

وأشيع ما يطالعنا فى أدب نجيب محفوظ ، فيما يتعلق بموضوع الانتقالات بين فصول رواياته ، هو استخدام الربط بين فصلين من خلال **اختصار الأزمنة بشكل ملموس** .

ينتهى الفصل التاسع فى « **خان الخليلى** » بحوار طويل ، عن النوايا ، فى سهرات رمضان والذى أوشك على الحلول مما يخلق نوعا من التشويق لدى القارئ للاطلاع على تفاصيل وأسرار هذه السهرات ، ليبدأ **الفصل العاشر** بقول محفوظ : « وفى اليوم الأول من الصيام كان أحمد عاكف تعبا مرهقا . . . » .

وفى « **السكرية** » ينتهى الفصل الثامن بتساؤل من رضوان ياسين « متى نذهب لزيارة

عبد الرحيم باشا ؟ » . ويبدأ الفصل التاسع بقول محفوظ : « لاح بيت عبد الرحيم باشا عيسى ، على ناصية شارع النجاة . . » .

وتتملك الحيرة محجوب عبد الدايم إثر تخرجه بحثًا عن وظيفة ، فيقول لنفسه فى نهاية فصل ١٨ « لا فائدة من السعى وراء الزملاء ولا الأساتذة ، ولا حمد يس بك . . إلا واحدا كان يجب التفكير فيه ، دون سواه . . سالم الإخشيدى ليس لديه سواه . . » . لنعلم من أول سطر فى الفصل ١٩ أنه مضى إلى المنيرة حيث يقطن الإخشيدى بشارع السيد المفضال .

وعندما يشير عليه الإخشيدى بالانشغال فى الدعاية الصحفية للسيدة نيروز ، ويدبر بينهما اللقاء فى حفلة مسائية ، يغادر معه المكان وهو يقول فى نهاية الفصل ٢١ « الشيء الكثير يتوقف على قلمك » .

ويستهل محفوظ الفصل ٢٢ بقوله : « وعند ضحى اليوم الثانى ، كان محجوب يقطع حجرته الصغيرة ذهابا وإيابا ، مفكرا فى المقال الخطير ، وكيف يبدأ . . . ، فبسط صفحة وشطرها لنصفين بخط رأسى وجعل لكل شطر عنوانا . .ثم جلس إلى مكتبه يتهيأ للكتابة » .

وفى الانتقال السابق أيضًا ملاحظة إضافية ، تنتمى إلى الطابع التشكيلى للانتقالات حيث جرى المشهد الأول ليلاً وسط بهرجة الألوان وزخرفة الأنوار وازدحام المدعوين وعجيج الحركة واتساع المكان ، على حين أن المشهد الذى تلاه وارتبط به من حيث المضمون ، قد تم فى أضيق مكان وأقل إضاءة ، وفى وجود شخص واحد ، ووسط مظاهر للتقشف ليس عليها مزيد .

وتنتهى إحدى الفقرات فى « **اللص والكلاب** » بقول سعيد مهران لنفسه عن رءوف علوان : « من دفتر تليفونك سأعرف مسكنك » .

ليبدأ الفقرة التالية وهو « يفترش العشب عند كورنيش النيل . .لم تفارق عيناه ڤيلا رءوف علوان » .

وينهى محفوظ الفصل التاسع من « أهل القمة » بهذا الحوار بين الضابط والعجوز :

– ألم تسمع عن سوق ليبيا ؟

– كلا .

– إنه فى القلعة يا حضرة الضابط .

ثم يستهل الفصل العاشر بقوله : « يموج سوق ليبيا بالخلق والحركة والأصوات » .

وقد يستخدم التشابه الشكلى والموضوعى معًا فى الانتقال بين فقرة وأخرى كما فى

« **خان الخليلى** » حيث يترك أحمد عاكف نافذة حجرته ، ويتربع على شلتة ، ليقرأ فى كتاب ، بينما يتربع والده فى الفقرة التالية على سجادة الصلاة ليقرأ القرآن وهو ممسك بالمصحف بين يديه .

أو كما أنهى الفصل ١١ من « **بداية ونهاية** » وحسن يتهيب من الكسب والخسارة فى لعب الورق ، ليبدأ الفصل ١٢ بجملة حوارية واحدة وهى : « لا أدفع مليما واحدا أكثر من ثلاثة جنيهات » يقولها أحد تجار الأثاث للأم وهى تبيع فراش المرحوم .

ومثلها حديث يدور بين حسن والمطرب على صبرى - فى المقهى المضىء - عن متاعب الرزق وأساليبه الأخلاقية فى آخر الفصل ٣١ إلى حديث آخر بين الأم وصديقتها عن معاناتها من صعوبة العيش بعد وفاة الزوج ، يجرى فى صالة البيت التى أطفئت بها الأنوار .

وقد يستخدم التناقض الشكلى فى الجو العام والملابس وطبيعة الشخصيات ما بين مشهدين : فمن « ضحكات ممطوطة وأرداف متأرجحة ونظرات عارمة فاجرة » ينسدل بها الفصل السابع والثلاثين إلى « فستان مؤدب محتشم ، وحياء عذرى متمسك بالأخلاقيات ، وإنكار للشهوات » فى مفتتح الفصل الثامن والثلاثين .

وقد تكون وسيلة الربط بين فصلين أن ينتهى أولها بسؤال أو تساؤل ضمنى ليبدأ التالى بجواب لهذا السؤال ، كما هى الحال بين الفصل ١٦ الذى انتهى بسؤال سعيد مهران الطريد : « ولكن أين المفر ؟ » ليجد نفسه فى بداية الفصل ١٧ وهو يتسلل إلى فناء مسكن الشيخ على الجنيدى كمرفق مؤقت يؤويه .

وقد يصنع محفوظ بالانتقال موضوعا للمفارقة التى تعمق المواقف وتربط بين المصائر والنهايات ما بين الفصلين ٢٣ و ٢٤ ، تعود نفيسة من موعد غرامى مع سلمان فيصعد حسنين إلى السطح طلبا للمثيل .

ويفرح حسنين بالموافقة على خطبته تمهيدا لزواجه ، فيعد سلمان نفسه للزواج ما بين الفصلين ٢٥ و ٢٦ .

وتتناول نفيسة نصف ريال ثمن سقوطها فى نهاية الفصل ٤١ ثم يحضر أخوها حسن بقفة لحم بعد معاشرته إحدى الراقصات فى الفصل الذى يليه .

ويستحسن أن نسوق مثالاً أخيرا على هذه الانتقالات يحمل إضافة جديدة من أدب محفوظ فى « **بداية ونهاية** » :

فعندما ينتهى الفصل ٣٣ من « **بداية ونهاية** » والذى خصصه محفوظ للعراك بين نفيسة وسلمان إلى استبداد البكاء الحاد بنفيسة « بدموع ملتهبة صاعدة من أعماق صدرها » . .

يشعر القارئ أو المشاهد حينئذ بالرغبة فى الانتقام من سلمان . . التافه الصعلوك . فكيف بدأ الفصل الرابع والثلاثون ؟

يقول محفوظ :

« كان سلمان يمسح الطاولة حين رأى ظل شخص ينعكس عليها ، فرفع رأسه فرأى حسن واقفا حياله فسرت فى جسده قشعريرة رعب فكأن صاعقة انقضت على رأسه ، وكان حسن يقف بقامته الطويلة منفوش الشعر وقد حال لون بدلته ، ينبعث من عينيه نور حاد ينمُّ عن العنف والجرأة فقال سلمان لنفسه أننى هالك » .

فالسياق الموصول على هذا النحو بين الفصلين ، هو سياق اعتمد فى ربطه على علاقة السبب بالنتيجة كما يتوهمها المتلقون ، فيصنع محفوظ عند هذا الحد الربط المنطقى بين النتائج والأسباب ، والتماسك السردى المطلوب ، والتشويق الذى يدغدغ به أحاسيس القراء أو المشاهدين . لكن لا يلبث أن ينفرج غموض الموقف المتأزم عن تسول حسن طلبا لإحياء فرح سلمان !

ثالثا : التعبيرات الصوتية

عندما اكتشفت السينما إمكانية استخدام الصوت على شرائط السليولويد تعلمت الأفلام النطق ، وكانت فاتحة عهد جديد أدرك فيه السينمائيون أن الشريط الصوتى جزء لا يتجزأ من شريط الصور ، بل ومن فن الفيلم نفسه باعتباره عنصرا جماليا يكمل التأثير النهائى للفيلم ككل . . وفهموا أن للصوت إمكانيات تفوق مجرد تقوية الإحساس بالواقع على مستوى الصورة وتتجاوزها إلى توسعة رقعة التعبير السينمائى البليغ .

ويساهم الصوت (حوارا كان أو ضجيجا أو مؤثرات صوتية أو موسيقى تصويرية . . إلخ) مساهمات متنوعة يلخصها مارسيل مارتان فى كتابه « اللغة السينمائية » :

١ - تنمية عامل الأصالة فى الصور السينمائية بمضاعفة قدرتها المقنعة ماديا وجماليا ، وحيث يعثر المتفرج على تكامل العوامل الحساسة للعالم الحقيقى بإدماج جميع القوى الإدراكية لعالم لا يتجزأ .

٢ - خلق إمكانية الاستذكار الصوتى للأشياء .

٣ - فتح ميدان السيكولوجية الرحب أمام السينما ، من خلال إصدار الصوت من خارج الكادر وذلك بتمكين صناع الفيلم من إبراز أدق الأفكار الحميمة ، وجلب البيئة الخارجية إلى داخل الإطار .

٤ - خلق بلاغة الإيجاز من خلال تعبير الصوت عن صورة لم تعرضها الشاشة ، كصوت معركة ليلية أو على مسافة بعيدا نوعا ما ، دون تصوير عناصرها المرئية .

٥ - التعليق على الحدث أو تفسيره أو تأكيده أو إبراز معناه .

٦ - الترميز إلى حالة نفسية أو توتر عقلى ، مثلما تزأر صافرات القطارات بغضب وحقد فى آذان العدو أو تؤرق مطرقة أحد العمال مشاعر العذاب لدى البطلة أو يعبر صفير الإكسبريس عن يأس إحدى الشخصيات .

٧ - رواية الحدث نفسه « بالموسيقى أو بالتنبؤ بالنهاية المحتملة » .

٨ - إضفاء الجو المناسب أو المطلوب على الأحداث عن طريق الموسيقى .

٩ - التسامى بالصوت أو الصرخة عن طريق إدخال الموسيقى فى لحظة بعينها على الصوت البشرى .

١٠ - خلق موقف كوميدى - أحيانا - بإصدار الصوت من غير مصدره الطبيعى كما يحدث أحيانا فى الاستماع لصوت نحاسى يصدر عن رأس الممثل عند طرقها بآلة حادة .

ورصد الظواهر الصوتية فى روايات محفوظ يطلعنا على استخدامات متنوعة لها ، تفى بكثير من الأغراض الوصفية أو البلاغية التى عرضناها توا فى مجال التوظيف :

ففى « **السكرية** » مثلا يقول نجيب محفوظ : « كانت عائشة فى الزمن الخالى تهوى الغناء ، وكانت الأسرة جميعها - لمأساتها - تعمل لها ألف حساب » وترى الأم وجهها التعس الذى فقد كل معنى للحياة فتذهب نفسها عليها حسرات « فقد مات زوجها وبنوها الواحد تلو الآخر ، وعاشت على ذكراهم فى حلم يجعلها تتساءل : أين البيت العامر ، وأين الزوج الكريم ، وأين عثمان ومحمد ، وهل لا يفصلها عن ذلك الماضى سوى أعوام ثمان » .

وابنتها نعيمة ورثت عن أمها موهبة الاستماع والطرب ، فهى « تهتم بها وتحسن ترديد ما تسمعه بصوت حسن فإذا جاء موعد إذاعة الاسطوانات نهضت إلى الراديو وأدارت مفاتيحه لينبعث منه صوت يغنى : يا عشرة الماضى الجميل ، يا ريت تعودى » .

« وتشعل عائشة سيجارة ، وتأخذ نفسا عميقا وترنو إلى الدخان وهو ينبسط كسحابة خفيفة فوق المجمرة ، وتصغى لصوت الغناء بما يردد من معانى الشجن حيث لا شىء فى الوجود بمستطيع أن يعيد عشرة الماضى الجميل » . ثم تنهمر الذكريات .

فيوظف محفوظ الصوت البشرى المصحوب بالألحان فى إضفاء جو من الأشجان على المشهد الذى يخلو من حوار أو مونولوج مسموع ، فيستخرج للمتلقى ما يعتمل داخل الشخصية من أوجاع لتصبح الجملة الصوتية الملحنة معادلا صوتيا للمشاعر والأفكار .



« بداية ونهاية » رواية نجيب محفوظ - سيناريو صلاح عز الدين وصلاح أبو سيف - إخراج صلاح أبو سيف ١٩٦٠ .

وفى « **بداية ونهاية** » أشرف الابن حسنين على الإمساك بخيط عاطفى يربطه بابنة جيرانه فقرر أن يندفع ، بوحى من عواطفه وغرائزه ، ليخوض تجربة الحب لأول مرة ، فجلس على سريره متنويًا أن يكتب لفتاته رسالة صغيرة يعبر فيها عن مشاعره التى لم يفصح عنها أى حوار أو مونولوج . « فركز فكره ، مستعينا بالسكون الذى يغشى الحجرة لا يخدشه إلا أوراق الكراسة إذا قلبها أخوه حسين ، ولكن أخذت أذناه تستبين صوت راديو من النافذة المغلقة وآتيا من بيت بالعطفة ، فأصغى إلى « عادت ليالى الهنا » فسلم سريعا بمجامع النفس وجاش صدره بالحنان » .

فيهيئ الأديب بالصمت الذى يخدشه تقليب الصفحات مشاعر المتلقى للاستماع إلى صوت من خارج الكادر يحمل جملة متفائلة واعدة - وسط الجو الكئيب المخيم على الأسرة - تتناسب طبقتها الصوتية الوانية مع مدلولها الوجدانى لدى حسنين ، ومبشرة بمغامرة عاطفية تؤذن - فيما بعد - بالازدهار .

ويرسم - فى « **السكرية** » - صورة كاملة لإحدى المظاهرات : إذ « ترامت إلى مسامع كمال أصوات الهتاف وهو يقترب من ميدان الإسماعيلية فأدرك أن المتظاهرين قد وصلوا

إلى شارع قصر العينى وسمع صوتا اهتز له قلبه وأنصت فى انتباه ، فصك الصوت مسمعه مرة أخرى . إنه الرصاص . . . وعلا الهتاف واختلط بأصوات الغضب والصراخ واشتد انطلاق الرصاص وخفق قلبه وتساءلت دقاته عن عبد المنعم وأحمد ورضوان ، وامتلأ اضطرابا وغضبا وتلفت يمنة ويسرة فرأى قهوة غير بعيدة على الناصية ، فاتجه إليها وقد أغلق بابها نصف إغلاق ، وشاع الاضطراب فى كل مكان ، وأطلق الرصاص فى غزارة مخيفة ، ثم متقطعا ، وتراكمت أصوات كسر الزجاج ، وصهيل الخيل ، وعلت أصوات مزمجرة دلت على أن تجمعات ثائرة تنتقل من مكان إلى مكان بسرعة خاطفة » .

فنقل محفوظ داخل المقهى أحداثا جسيمة تقع خارجه ، ويكسب بذلك عدة مرات إذ يطلعنا عن قرب على ملامح الذعر فى وجه كمال داخل مكان ضيق حرم نصف من يصله من الضوء ، وفى الوقت نفسه يتسع الكادر بالصورة الصوتية الكاملة ليشمل ما جرى خارجه ويطلق العنان لخيال المتلقى أن يتمثل ما شاء من مظاهر القسوة ، والجسارة ، والترويع .

وهذا الأسلوب فى حد ذاته ، فيما يتعلق بسرد الأحداث ، يدعو إلى التعجب من شأن الأديب الذى يملك وصف كل الدقائق والتفصيلات ومتابعتها من مكان إلى مكان دون حاجة إلى وسيط من كلمات ذات دلالة صوتية ! لكن التفكير السينمائى عند محفوظ يدفعه - على ما يبدو ودون أن يشعر - إلى مثل هذه التقنيات .

ويميل محفوظ أحيانا إلى تهيئة المتلقى للمشهد المرئى عن طريق الصوت المسموع يتقدمه ويشير إلى اتجاهه فيقول مثلا فى « **السكرية** » :

« تعالت سعلة من الركن الأقصى ، فيما يلى مدخل الحجرة ، فالتفت ياسين » أو يقول : « سمع وقع قبقاب ، وعرف صاحبته ، وفتح الباب ، وبدا شبحها وراءه فأقبل نحوها قائلا « مساء الخير يا أماه » . فى « القاهرة الجديدة » .

وفى « **اللص والكلاب** » عندما أوشك سعيد مهران على مهاجمة السيارة المنزوية فى صمت ، قرب المدافن « اقترب منها فوضح لأذنيه أن الصمت يتخلخل بهمسات مغرقة فى السر . . . وشد على مقبض الباب ، وجذبه بقوة ، فانطلقت من عنف المفاجأة آهتان ، ولاح له الرأسان وهما يتطلعان إليه فى فزع » .

وفى « **خان الخليلى** » قبل أن يبلغ أحمد عاكف السلم « سمع وقع قدمين خفيفتين وراءه ، فرأى فتاة فى أولى سنى الشباب » . وعند باب العمارة أيقظه من أفكاره صوت جهورى يصيح « ملعون أبو الدنيا ، فالتفت إلى يساره فرأى نونو الخطاط يفتح باب دكانه » .

أو يصف مثلا حفل زواج عبد المنعم ونعيمة ابنة عمه فى وجود الأسرة جميعا فى « **السكرية** » وفى وجود عبد الجواد « الذى شعر بأن وجوده يلقى على الاجتماع العائلى ظلا من الوقار » حتى أعلن عقد القران ، « فإذا بزغرودة تقتحم على البيت وقاره وتلعلع فى جوه الصامت ، فتتجه الرءوس فى دهشة إلى حيث وقفت أم حنفى فى نهاية صالة الدار » .

وهو يقدم لمن يشاء فى « **بداية ونهاية** » مفردات صوتية الطابع ، وفيرة العدد ، يضفى بها على المكان جو الحياة السفلية للمجتمع ، ويرسم بها صورة متكاملة لنسيج شريحة بعينها من الشخصيات « فى هذا الدرب المتلاطم الشرفات حيث تختلط آهات الدلال بعواء العربدة وسباب المتعاركين ، بقىء المخمورين ، إلى غناء وعزف وقصف . . والسكون يتبدد تحت وقع أقدام القادمين ، والضحكات الممطوطة حيث تطقطق ضحكة وتلعلع أخرى . . . » .

وينقل محفوظ كل تداعيات الموقف من خلال الظواهر الصوتية فى بداية الفصل التاسع من « **اللص والكلاب** » حين : « لاح شبح رجل يتقدم بحذر فى الظلام الدامس ، فضغط سعيد على الزناد فانطلقت رصاصة كصرخة عفريت فى الليل ، وصرخ الرجل بدوره وتهاوى ، فأدركه سعيد بأخرى قبل أن يستقر فوق الأرض وانطلق صراخ حاد مرعب مستغيث بائس ، صوات نبوية . . ومضى يثب فوق درجات السلم بلا حرص ووقف يتصنت لحظة ثم مرق من الباب فسار على كثب من الجدار فى هدوء ، ثم سمع نوافذ وهى تفتح وأصواتا وهى تتلاقى فى تساؤل ، ونداءات غامضة . . وواصل الشرطى جريه نحو الصراخ ، فلبث سعيد فى مكمنه حتى اطمأن إلى بعده ، من وقع قدميه ، ثم نهض فى حذر شديد ، فجلس وراء عجلة القيادة وانطلق بالسيارة دون إبطاء » .

وهو مشهد كامل يفتقد وضوح المرئيات ، فتتحرك أشباحه فى عتمة لا يفسر مجريات الأحداث فيها سوى ما أورده الأديب من مظاهر صوتية ، يرى بها المتلقى ما غاب عن عينه فى تلافيف الظلام .

ولا يزال محفوظ يوظف الصوت توظيفا متعدد العطاءات طوال الوقت ، فسعيد مهران لا يفتأ بين الحين والآخر يتردد على منزل الشيخ الجنيدى ، وهو أحد المتصوفين الذين يستخدمون تعبيرات تميل إلى الغموض الصوفى فى محاورة الآخرين ، وفى إحدى المرات يدور بينهما حوار يفيض بالغموض ، يسعى اللص فيه إلى طلب الرضا الإلهى والغفران والتواصل مع الآخرين ، ويرد عليه الشيخ بألفاظ يلتبس معناها عليه أشد الالتباس وحتى آخر جملة من حوارهما معا :

سعيد : أريد بيتا ، ليس بيتا فحسب ، أريد أن يرضى الله عنى . . .
الشيخ : قالت المرآة السماوية ، أَما تستحى أن تطلب رضى من لست عنه براض ؟
يقول محفوظ : « وضج فى الخلاء بالخارج نهيق حمار ختم بحشرجة كالبكاء » .

فيأتى صوت الحمار من خارج الكادر ليعلق على موقف سعيد مهران من هذا الحوار ذى الإشارات المبهمة والسبحات المهومة ، وفى موضع الإجابة المنتظرة من سعيد مهران ، فيؤكد على طبيعة التلقى لدى البطل المأزوم .

وفى « **خان الخليلى** » يصعب على أحمد عاكف أن يركز انتباهه فى القراءة ، فظل فى مطالعة فاترة متقطعة حتى مضى من الليل ساعة « فسكنت ضوضاء النهار ولكن لتحل محلها ضوضاء أشد وأفظع ، سرعان ما جعلت الحى جميعه كمسرح من مسارح روض الفرج الشعبية ، أما مصدرها : فالمقاهى العديدة المنتشرة فى جوانب الحى فالراديو يذيع أناشيده وأحاديثه بقوة كأنه يذيع فى كل شقة والندل لا يكفون عن النداء والطلب فى أصوات ممطوطة متلاحقة واحد شاى . . شاى أخضر . . تعميرة على الجوزة . . شيشة حِمّى مع دق قطع النرد والدمينو وأصوات اللاعبين » .

فينقل محفوظ الحى بأكمله إلى داخل حجرة واحدة ، فنعاين اضطراب الشخصية وقلقها ونعانى معاناة أحمد عاكف تحت وطأة الضجيج ، حيث يرتبط بالرغبة فى القراءة والخلود إلى الصمت والتركيز ، ولا يقوم الصوت هنا - من خارج مجال الرؤية - بوظيفته المألوفة فى توسعة رقعة الإطار ، بقدر ما يعبر عن صراع عالمين متناقضين لا يستقيم بينهما حوار ؛ عالم الضجيج المقيم ، وعالم الصمت المنشود .

ويرتبط بهذا المشهد أن نضيف أن معايتنا البصرية لمصادر الضوضاء والضجيج سوف تكون على حساب المعنى المقصود كله ، والذى يتمثل فى القلق الناشئ عن التناقض بين العالمين منعكسا على وجه أحمد عاكف أو أدائه - وهو على هذا النحو حل أمثل أو وحيد لإبراز المطلوب .

وقد يلجأ محفوظ إلى استخدام الظاهرة الصوتية فى خلق إيقاع المشهد كله ، ففى الفصل الثامن عشر الأخير من « **اللص والكلاب** » تكون المطاردة بين اللص ومتعقبيه قد بلغت ذروتها وهو يهجر المكان تلو المكان طلبا للنجاة من بيت الشيخ إلى المقهى إلى شقة نور فهضبة المقطم إلى بيت الشيخ فى آخر المطاف طريد الناس وطريد أفكاره فى آن :

« وسمع فى الخارج - خارج حجرة الشيخ - يدا تصفق ، وإذ بأصوات الرجال تسكت ، وجلال الصمت يسود والشيخ ومريدوه يرددون : الله ، الله ، الله ، **وازدادت النغمة ارتفاعا ، ثم اختزالا مع زيادة فى السرعة ، وتواصلت فى غير انقطاع ثم أخذ يداخلها**

الوهن ، ثم التراخى فى الإيقاع ثم ترنحت وتهاوت فى الصمت وعلا صوت المنشد وانتشرت **التنهدات** وتتابع **الغناء** حتى **صفقت اليد** . . . . وتوالت **الضربات وامتدت أنغام** المنشد **وآهات** الذاكرين . . **وفرقع صوت مزعج** تحت الكوة **وحاورته أصوات** . . « الحى كله محاصر كأيام الحرب » ونهض سعيد مصمما مقتربا من الباب والجميع غارقون فى **الذكر** . . » .

إن اختيار الذكر هنا وتصاعده بين الحين والآخر ، وترنحه وعودته إلى ما كان عليه مرة أخرى هو تيمة لحنية بديلة عن « الكريشندو » على سبيل المثال ، يتناسب وحالة المطارد التى يعانيها سعيد مهران تجاه البشر والأفكار والخيالات ، فضلا عن أن بعض مقاطع الترنيمة المصاحبة للذكر تطور الدراما وتشى بالمصير ، حيث كانت الترنيمة بيتين من الشعر مطلعهما :

واحسرتا ضاع الزمان ولم أفز   منكم أُهيل محبتى بلقاء

بل إن محفوظ يوحى بشكل واضح – لا لبس فيه – بظاهرة التسامى الصوتى حين تلقى نفيسة بجسدها فى الماء منتحرة أمام حسنين « وقد انطلقت من حنجرتها صرخة طويلة كالعواء تمثل لعين المبتلى بسماعها وجه الموت فجاوبها بصرخة فزع ، ولكنها ضاعت فى صرختها ، ثم صك مسمعيه صوت اصطدامها بالماء » .

يقول نجيب محفوظ فى آخر عشرة سطور من « **بداية ونهاية** » عن حسنين :

« استوى واقفًا إما لأنه ضاق بمسنده أو إما لأنه وجد حافزا جديدا ، وابتعد عن الشجرة وهو يلقى نظرة على نقطة البوليس ، ما فى شعوره إلا السأم والنزعة إلى الهرب ، لا أريد أن يمسك سوء بسببى . أمر ربنا . أمر الشيطان . النيل . ليكن وإذا ساورك خوف . كلا إن ما ورائى فى الحياة ، أفظع من الموت ، أأنت مستعدة ؟ لماذا تغيب الملازم حسنين ، ألم يرسل خطاب اعتذار ؟ . . رأيت صاحب هذا الوجه قبل انتشال الجثة ، وسألته هل شاهدت الحادثة ، وكان مذهولا » .

فيصنع محفوظ بهذا المقطع الصوتى البحت ، مشهدا إضافيا لم يكتبه وهو مشهد النهاية والذى لم يعتمد على وصف بصرى بأية حال .

القسم الثانى

أدب نجيب محفوظ فى السينما

الباب الأول

دراما تقاليد الأسرة المصرية

الفصل الأول

« خان الخليلى »

ملخص الرواية

تنتقل أسرة عاكف أفندى أحمد من حى السكاكينى إلى حى خان الخليلى هربا من غارات الحرب العالمية الثانية فى أوائل الأربعينيات ؛ طلبا للأمان والاستقرار فى جوار الحسين رضى الله عنه .

ويألف أحمد عاكف الابن الأكبر وهو كهل أعزب رومانسى الطابع وموظف بسيط . . ذلك الحى الجديد ، بعد أن التقت عيناه مع عينى نوال ابنة الجيران المراهقة فتحرك قلبه ، وتبادل معها النظرة واللفتة والتحية والاهتمام ، وأنس لصحبة جماعة من الأفندية ، وأولاد البلد بمقهى الزهرة فى حى الحسين .

وعندما يقرر توديع حياة العزوبية ، وخطبة الفتاة ، بعد طول إضراب عن الزواج يصدمه شقيقه الأصغر رشدى - الذى يعد بمثابة الابن منه - بالتصريح له بحب الفتاة ورغبته فى الاقتران بها بل وتكليفه بخطبتها له بعد أن مالت إليه وتعلق بها .

إلا أن أحمد عاكف وقد أحبطته هذه الصدمة بعد خطبة الفتاة لأخيه قد تعرض إلى صدمة أكبر وأفدح حين فوجئ بإصابة أخيه العابث بمرض رئوى عضال أقعده وبدد آماله ، وفصله من عمله ، وأبعده عن خطيبته ، فذوت صحته وغشيت الأسرة كآبة انتهت بموت الشاب اليانع ، وتحطم أحد أضلاع الأسرة الأربعة ، وانسحاب الأسرة من الحى الجديد مخلفة وراءها ذكريات حزن مقيم .

تنويه

قلنا فى المقدمة إن البحث معنئ برصد عناصر السينما فى روايات محفوظ ، سواء ما يتعلق منها بالناحية الدرامية أو ما ارتبط منها بالنواحى السمع - بصرية بوجه عام ، على أننا نقدم العناصر الدرامية على غيرها فى الدراسة لأنها أول ما يسترعى انتباه القارئ

ويؤثر فى استيعابه ويغريه بعد ذلك بفحص غيرها من عناصر الجاذبية السينمائية فى العمل المقروء .

تحتوى الرواية على عناصر فكرية ودرامية . . ذات تأثير مباشر على تكوين الفيلم بوجه عام حيث أمدته بالقيمة الفنية ورسمت له شخصياته وأحداثه ، وحددت نوعية الصراع القائم بين الشخصيات ، وداخلها ، وغير ذلك من عناصر نبادر إلى استعراضها فيما يلى من سطور .

أولا : العناصر الفكرية والدرامية

١ - المحتوى الفكرى

اشتملت الرواية على بعض الأفكار الفلسفية الطابع فى النظرة إلى الحياة والأحياء :

فالاطمئنان الوادع إلى الأشياء هو شعور خادع لا يعتمد عليه أمام سنة التغيير ، فالبيت الذى ظنت الأسرة فيه ملاذا آمنا فى السكاكينى ولم يكن أحد يتصور مفارقته بأى حال « قد أضحى بين عشية وضحاها ذكرى الأمس الدابر » .

والإنسان يحدوه الأمل فى تبدل الحظ إلى ما يرام ويتعلق هذا الأمل فى البديل بأى مظهر من مظاهره السطحية ، حتى لو كان التبديل فى المكان أو المقام حيث يحمل الجديد دائما - حسب ظن العاثرين - « معنى تبدل الطالع ، وتبدل المشاعر الخامدة بانبعاث اليقظة والحياة » خاصة وأن بوادر التبدل قد لاحت فى الأفق منذ أول يوم فى الخان .

ويتحمل البعض حينا قدرا لم يكن يتوقعه ، ويحمل على كاهله عبئا لم يقترف أسبابه ودواعيه ، ومع ذلك يقربه راضيا ومدفوعا بتقاليد الأسرة المصرية عبر عهود طويلة : فيعول الابن أمه وأباه ويربى أخاه ويضحى فى سبيل ذلك بملذات الحياة ومغانمها من منصب أو جاه .

ثم إن العكوف على أوضاع قديمة ، وتكريس أحوال بالية بالانسحاب من خضمّ الحياة والتقوقع والاعتكاف لا يلبث أن تتكشف عوراته ومثالبه بمجرد أن ينفتح الباب على تيارات ذاخرة متلاطمة وشخصيات غنية متنوعة ، كما حدث لأحمد عاكف الذى حبس نفسه مع كتبه الصفراء وأفكاره الغابرة يرى فيها منتهى التوافق مع الذات إلى أن صدمه أحمد راشد بأفكاره عن العلم والاجتماع والماركسية وفلسفة القوة عند نيتشه فى مقابل إخوان الصفا وأفكار فلاسفة الإغريق .

والتردد ومهابة القفز إلى الأهداف وادعاء الحكمة والتريث فى تناول الأشياء لا يصمد فى أول مواجهة مع الجسارة والإقبال على شئون الحياة مصداقا للأمثلة العامة ومحفوظاتها حيث يفوز باللذات كل مغامر - ومن لم تُشْقِهِ الحياة تبخر فى جوها واندثر - وتؤخذ الدنيا

غلابا ، وهو جميعا ما يفسر انهيار الآمال المعقودة على الزيجة المنتظرة لدى أحمد عاكف بمجرد وصول أخيه المجترئ صاحب المبادرة والإقدام .

ورغم الجسارة والإقدام والفوز ، فإن مفاجآت القدر هى الحاكم الغالب فى كل الأحوال والعلاقات ؛ إذ يضحى الفائز أشد خسرانا من المغلوب حيث يقف له ماضيه بالمرصاد ، ويفقده حرصه على التمتع بالدنيا وملذاتها . . الحياةَ ذاتها .

وإن الدنيا أولا وأخيرا لا تساوى عناء الاكتراث بها ، فالكائن الحى يصبح : « جثة على الطوار منتفخة البطن متشنجة الأطراف كالقربة ينكب عليها الذباب » ولهذا فإن الدنيا لا تحتاج إلا لمن يلعنها كما يفعل المعلم نونو الخطاط بقوله : « ملعون أبو الدنيا » بين الحين والحين .

ومراجعة الأفكار السابقة التى اشتملت عليها الرواية تفضى بنا إلى انتماء هذه الأفكار جملة وتفصيلا إلى أوسع الجماهير ، فهى تراث الحياة والتقاليد المصرية بوجه عام ، حيث عرفت معظم الأسر البرجوازية الصغيرة ذلك التجمع العائلى اللصيق ، وتحمل الابن الأكبر فى الأسرة أغلب مكاره الحياة وتبعات الآباء والأجداد حيث هو مناط الاحترام ومعقل النخوة والبذل والعطاء ، وبما يفترض فيه من رجاحة العقل واعتدال المورد وثبات الرزق على كل حال .

ومن الذى لم تدر له الدنيا ظهرها إلى حين وتبتسم له على استحياء بعد حين ، وكم من أمثال أحمد عاكف قد فاته قطار الزواج فى سبيل الواجب المنظور ، ولاحت له آمال الزواج من بين ثنايا الشيش أو الستار .

وكم من فتاة مثل نوال قد تطلعت إلى واحد من الموظفين ، عاقل ورزين يتصف بالأدب والخجل حيث تعد أخلاقه البادية بتكليل علاقة كتلك بخاتم الزواج .

وإن استعراض لقاء البطل (العاكف) مع الحى الصاخب ذى الشخصيات المنفتحة المتنوعة والتواصل الدائم هو أمر مثير للمشاهد الذى يترقب المواجهة بين النقائض والأضداد ، ويستعرض الحياة الذاخرة فى أشهر الأحياء القاهرية أمام جمهور ينتمى باتساعه إلى مثل هذه الحياة ويرى نفسه وذويه فى نماذج هذه الشخصيات .

وطابع المأساة المخيم على الرواية ينسجم مع عواطف الجماهير ممن اختبروا بذواتهم أمثال هذه الانعطافات فى الحظوظ والأرزاق أو رسخت فى وجدانهم من مشاهداتهم اليومية المتعلقة بالتضحية وتبدد الآمال والهجرة والموت فى نهاية المطاف .

ثم إن تجربة الحرب العالمية لم تكن تجربة خاصة بفئة دون فئة فهى حرب ضروس دامت خمسة أعوام ودارت رحاها على أوسع نطاق ، طالت مصر طولا وعرضا وإن كان

نصيب الفئة العريضة منها أكبر نصيب : سواء بما جرته عليهم من الألم والفزع والارتحال أو بما لوحت به لبعضهم من ثروة عرفها أثرياء الحروب .

ومن ثم فإن عرض هذه التجربة على أجيال مخضرمة ، هو بمثابة استعادة لذكرياتها بما تحمله من ألم أو تنوء به من تفاصيل محبوبة فى رمضان والأعياد إبان هذه المرحلة . . فضلا عما تحمله استعادة التجربة من تثقيف لأجيال جديدة ، بظروف وملابسات صنعت جزءا مؤثرا من حياة الآباء ، وهو ما يشكل فى النهاية استقبالا مضمونا وعلى نطاق واسع لدى الخاص والعام من الجماهير .

٢- الصراع الدرامى

الصراع فى هذه الرواية بالتحديد لا يتصف بالحدة أو الضراوة التى نعاينها فى غيرها من الأعمال ، ولولا ما يدور داخل نفوس الشخصيات من صراع تبدو نتائجه فقط على السطح ، ما وجدنا أثرا للصراع على الإطلاق .

فالصراع الظاهر فى هذه الرواية لا يتعدى فى بعض مناحيه صراعا فكريا بين أحمد عاكف وأحمد راشد ، وهما خصمان بحكم الخلفية الثقافية أولا ثم بحكم الجلسة التى تجمعهما ثانيا ، وتدور فيها مناقشات فكرية عن الحياة والأحياء والمجتمعات والشعوب وترتفع فيها أسلحة : إخوان الصفا وأرسطو والمنفلوطى وابن خلدون ، وشوقى والمبرد ، وابن قتيبة وأبى على القالى البغدادى فى مواجهة أسلحة أخرى عصرية من قبيل فرويد وماركس وإنجلز وعوالم الذرة والعدالة الاجتماعية والاشتراكية وسيادة الطبقات العاملة فى نهاية المطاف .

ومن هذه الصراعات الواهنة الظاهرة أيضا ، صراع الملاحقة بين رشدى عاكف ونوال بدءا من إشارات الغزل عبر النوافذ والشرفات فى مقابلة التمنع والاستهجان إلى مداومة النظرة الجسور فى مواجهة التشاغل والإهمال ، ثم إلى المطاردة حتى مقاعد دار العرض فى مقابل محاولات الإفلات والفرار ، إلى أن يحسم هذا الصراع باصطياد الفريسة المراهقة ووقوعها فى حب الشاب المقدام الجسور .

لكن الصراع الذى يدور داخل النفوس ويعتمل فى باطن الشخصيات كان أقوى من سابقه بشكل لافت للأنظار : وأقوى هذه الصراعات صراع الإقبال والإحجام داخل أحمد عاكف بالنسبة لفتاة الجيران وتساؤله وحيرته حول حقيقة مشاعره نحوها ، ومشاعرها تجاهه ، وما تحمله كل حركة أو سكنة من تأويل يحتمل فى شق منه عكس ما يحتمل فى الشق الآخر .

ومن هذه الصراعات أيضا ما اعتمل داخل الفتاة ما بين الرغبة فى الإخلاص لعهود الإشارات والتلميحات التى قطعتها بصمتها لأحمد عاكف ، وما بين ميلها الطبيعى إلى صنوها فى الشباب والحيوية والإقبال على الحياة متمثلا فى رشدى عاكف بما ركب فيه من إقدام واقتحام .

ثم صراع الفتاة بعد ذلك ما بين رغبتها فى الاندفاع نحو خطيبها رشدى تواسيه وتعطف عليه فى محنة مرضه التى اكتشفها والداها وبين طاعتها وتحريم لقائها به حفاظا على صحتها وحياتها .

وإلى ذلك فإن صراعا آخر داخليا ينشب فى باطن أحمد عاكف بعد اكتشافه وجود علاقة بين ربيبه وأخيه وبين فتاته التى هام بها وهمَّ بخطبتها لولا صدمة العلاقة الجديدة . . وهو صراع بين المقت المؤقت الذى شعر به تجاه أخيه وبين كل تاريخهما فى الحب والود والتراحم والاحترام .

ولقد اهتم الفيلم بهذه الصراعات جميعا ونسج من خلالها أحداثه الواحدة تلو الأخرى ، وإن كان قد أسقط الصراع الذى قام بين عاكف وراشد وهو الصراع الفكرى ربما لتوقع صناع الفيلم ألا يحظى بالاكتراث من جماهير المشاهدين ممن تدق عليهم خلفياته الفكرية والنظرية ، وإن كان الفيلم قد جعله أشبه بصراع موقوف ، حين أدار المناقشات بين أحمد راشد وأحمد عاكف من طرف واحد كأن يظهر التبرم على وجه الثانى فى مواجهة حديث الأول أو يجعل الثانى متشاغلا عنه أو صارفا له عن الموضوع تجنبا للجدال الذى يفترض أن غالبية الجمهور لن تهضمه ومن ثم لن تتعاطف معه .

ولقد استعان الفيلم بأحداث الرواية فى إظهار الصراع الداخلى عند الشخصيات ، فأظهر الفيلم حيرة أحمد عاكف خلال تردده على النافذة لاستطلاع وجود الفتاة فى الشرفة المقابلة ، وأكد على تململ الفتاة من ملاحقة رشدى عاكف لها ومحاولة الاستخفاء عن أعين أحمد عاكف إذا لوح لها رشدى خلال الشباك احتراما لسابق علاقتهما .

ونجح الفيلم فى تصوير المحاولات المستميتة التى بذلتها نوال مع والديها للسماح لها بزيارة خطيبها رشدى ، المريض ، وكيف نهراها أكثر من مرة وشددا عليها وكم تحايلت على زيارته واستعتاب والديه ، وانتهاز فرصة نجاحها لتقديم شراب إليهما بهذه المناسبة ، كما أظهر الفيلم درجة الجفاء التى تعامل بها والداه معها ، إلى آخر هذه الأحداث .

٣- عرض الشخصيات

لقد أمدت الرواية فيلم « **خان الخليلى** » بمجموعة من الشخصيات كان لها أثر كبير فى إنجاح العمل السينمائى ، كما سيتضح فيما بعد ، سواء فى توصيفها بدقة فريدة ، أو بتنوعها وتكاملها ، أو بجاذبيتها الخاصة لكل منها ، أو بتوافقها مع البيئة المحيطة وطبيعة المكان .

أما وصف الشخصيات بدقة بالغة فإن ذلك يتضح من تعدد الوسائل التى استخدمها الأديب فى رسمها أولا ، ثم ما أدى إليه ذلك من إحاطة شاملة بكل أبعادها المادية والاجتماعية والنفسية جمعيا .

وعن الوسائل التى توسل بها الأديب فى رسم ملامح شخصياته الرئيسية أو المساعدة فهى تتراوح بين استخدامه للوصف المباشر لها ، أو خلق الأحداث وردود الأفعال التى تفصح عن المزيد من طبيعتها ، أو استثمار الحوار الدال على ملامحها النفسية ، وسوف نستبين من استعراض هذه الوسائل الواحدة تلو الأخرى إلى أى حد اتضحت معالم الشخصيات .

تقدم لنا الرواية شخصيتها الرئيسية – أحمد عاكف – من خلال أوصاف عديدة تناثرت داخل العمل الروائى على مداره كله نستطيع من جمع شتاتها أن نطلع على « أحمد عاكف كهلا يدنو من ختام الأربعين ، يشغل وظيفة على الدرجة الثامنة فى وزارة الأشغال ولبث بها عشرين عاما » .

وهو « لا يتحمل الجمود طويلا ، كأنما سويت أعصابه من قلق ، وهو يدخن السجائر ويبدو فى اضطراب وقلق مظهره وشذوذ هندامه كهلا متعبا ، ضيق الصدر ، شارد النظرة ، يسترعى الانتباه بنحافته وطول قامته واضطراب ملابسه إلى حد الرثاء .

والواقع أن تكسر بنطلونه وانحسار ذراعى الجاكتة عن رسغيه وتلبد العرق على حرف طربوشه وتقبض القميص ورثاثة رباط العنق وسعى المشيب إلى قذاله وفوديه فكل ذلك أوهم بتكبير سنه » . ثم يصف اتساع عينيه « حتى تكادا أن تملأا صفحة الوجه » . وقد اختفى لونهما العسلى العميق ، وتساقطت أهدابهما ، « وكان يعد يوما ممن يعنون بحسن هندامهم ولكن اليأس والحرص وما اعتراه بعد ذلك من داء التشبه بالمفكرين نزع به عن أية عناية بنفسه أو بلباسه » .

وأسنانه مصفرة من فعل التدخين ، وقد بقى لحد الآن عَزَبًا لا ينفق مليما بغير تململ .

وهو يعول أمه وأباه وأخاه الأصغر رشدى ، ويحن لسكنه الأول فى السكاكينى ويتململ من إقباله على سكن جديد مع أسرته فى حى خان الخليلى ، لكنه مع ذلك

يستشعر لذة طريفة « ذلك على أنه مقبل على استجلاء جديد واستقبال تغيير . فلعل الطالع أن يتبدل ولعل الحظ أن يتجدد ، ولعل مشاعر خامدة أن تنفض عن صفحتها غبار الجمود وتبعث فيها الحياة واليقظة من جديد » ، ثم يرتاح إلى ما عراه من لذة استعلاء تضاف إلى لذته الأولى حيث ينتقل من حى دون حيه القديم منزلة وعلوا !

وله خزانة كتب محببة لديه – جميعها بالعربية لأنه لم يصب تفوقا فى الإنجليزية ، فأهملها وهوى مراجع القانون منذ أيام التحاقه بالحقوق وانفصاله السريع عنها ، ومثلها كتب المنفلوطى وشوقى وحافظ ومطران ، ومجموعة من الكتب الصفراء فى الدين والمنطق يتيه بها عجبا ، وبعض مؤلفات المعاصرين اقتناها تفضلاً ، وأدمن القراءة إدمانا قاتلا منذ حصوله على البكالوريا .

ولقد ترك دراسته الجامعية ليعين أسرته على تكاليف الحياة بعد فصل أبيه من عمله وليربى أخاه الذى يعمل – الآن – موظفا فى بنك مصر ، « وقد أورثه الانقطاع عن الدراسة الجامعية مرارة وشعورا بأنه شهيد مضطهد وعبقرية وضحية مظلومة للحظ العاثر » . إلى آخر هذه الأوصاف التى نقلنا منها ما لا يزيد عن نصفها أو ما دونه بقليل .

هذه الأوصاف المباشرة نلمح مثيلا لها فى تقديم الشخصيات وإن لم تكن بنفس الكثافة الهائلة فى التوصيف :

فرشدى عاكف مثلا « شاب ذو شخصية خليقة بأن تحب ، لطيف ، خفيف ، مرح ، ورث عن أمه موهبة تفتيح القلوب بغير جهد ولا تكلف ، لما طبع عليه كلاهما من الجمال والصفاء والوفاء وحب العشرة والألفة » .

« وسمرته صافية ، وعيناه مستطيلتان متباعدتان ، وحدقاتهما واسعتان ونظراتهما أنفذ ، والتماعهما خاطف ، يدل على حدة المزاج وروح الفكاهة والجسارة ويبتسم عن أسنان بيضاء منتظمة ، ويخلع طربوشه عن شعر لامع ينشق عن مفرق جميل » .

« إلا أن الاعتدال والرزانة والحكمة قد أخطأته فاستأدته غرائزه الجهد الجهيد ودفعته بغير رادع ، وكان جسورا متفتحا متمرسا بالحياة ، جال فى الدنيا بغير مبادئ تعصمه من زلاتها ، ولولا دماثة خلقه لجاوز مفاسد الشهوات إلى مهالك الجرائم » كقول فاطمة موسى .

وكان دارسا بكلية التجارة ، وانجذب إلى زمرة من الشباب عاقروا الخمر ولعبوا القمار وتخبطوا فى بؤر التهتك ، وقد عهد فى نفسه رخامة الصوت وحلاوته وكان إذا شد أخوه أرخى ، وإذا قطب ابتسم ، وتضاحك إذا سب ولعن ، وهو يحب أخاه ويعده فى منزلة أبيه وإن رفع الكلفة بينهما ، وعرف الحسان ومغامرات القلوب ، واحتفظ ألبومه

بصور الفتيات موقعة منهن برقيق العبارات ، ولم يكن يسيغ الغدر بالعذارى بيسر وسهولة ، وليس أيسر من أن يصير عاشقا صادقا مخلصا ، وأفرط فى صحته ونقوده وسهره إلى أن نقل إلى أسيوط .

ونوال مثلا « فتاة فى أول سن الشباب ، ترتدى مريلة مدرسية زرقاء وتتأبط حقيبة الكتب ، وهى ذات عينين نجلاوين ذاتى مقلتين صافيتين وحدقتين عسليتين ، بدتا لغزارة أهدابهما مكحلتين ، يقطران خفة وجاذبية » .

وهى سمراء حسناء ساذجة النظرة ترسل شعرها الأسود فى ضفيرة غليظة ، وتتمتع بكم من الحياء يجعلها تخجل من النظرة إليها وتفر من مكانها اتقاء المواجهات .

ولا تعدم بقية الشخصيات فى أسرتى عاكف ونوال وأصحاب مقهى الزهرة أوصافا تحيلها إلى شخصيات من لحم ودم ، حتى أن تخطيط ملامحها يبدو فى نظر د. فاطمة موسى « تخطيطا هندسيا محكما يشمل الشخصيات الثانوية أيضا » .

ويمدنا الحوار الوارد فى الرواية ، واقتبس الفيلم أغلبه ، بمزيد من ملامح الشخصيات :

فأحمد عاكف - على سبيل المثال - يحب أسرته ، ويوقر أباه ، فيسأل أمه عند بلوغه أول مرة منزلهم الجديد . . .

- هل ارتاح أبى واطمأن ؟

ويهنئه بالسكن الجديد .

- مبارك يا أبتى .

وهو وثاب إلى النضال فى محك الكلام والمجادلات ، ويدافع عن القديم الذى يرفضه أحمد راشد :

- ليس القديم من البقاع مجرد قذارة - كما ترى - فهو ذكرى قد تكون أجل من حقائق الواقع ، فتبعث فى النفوس فضائل شتى .

وهو ميال إلى إظهار علمه وثقافته :

- معذرة فقد قرأت عن تاريخنا مجلدات جعلت تعلقى به أمرا مقضيا .

أو يقول : « أنفقت أكثر من عشرين عاما فى تحصيل المعارف المختلفة » .

وهو يحب أخاه ويقول لأمه :

- ادعى الله له أن يتعود حياة غير التى أدمن عليها فى القاهرة من قبل .

ويداعبه بقلق على صحته عندما عاد فى إجازة من أسيوط . . .

- السجن مفيد لأمثالك ، ومع ذلك فإننى لا أرى ملامح الراحة فى وجهك .



« خان الخليلى » رواية نجيب محفوظ - إخراج عاطف سالم ١٩٦٦ .

وحين يترنم رشدى ببؤسه ومرضه ، يتألم أحمد عاكف له ويقول :

- أترغب فى أن تقتلنى غما وكمدا ؟

- معاذ الله أنت أحب إلى من الشفاء .

وأحمد عاكف يوارى تخلفه عن تحقيق ذاته وشعوره بالاضطهاد فى زمن غير زمانه فمن خلال هذا المقطع الحوارى يسأله أخوه :

- ألم تشرع فى التأليف يا أخى ؟

- رأسى مترع بالمعارف ، فأيهما أختار وأيهما أدع ؟ لو أردت التأليف فسأملأ مكتبة ولكن ما الداعى لهذا الجهد ، هل يستأهل هذا الشعب التأليف فى معناه الحقيقى إنهم رعاع يقرأون رعاعا . ثم يقول :

- أنا من السابقين زمانهم ، ولكل شىء فى الدنيا عيوبه حتى التعمق فى العلم .

ومن خلال الحوار نستشف الحالة الاجتماعية للمعلم نونو الخطاط وفلسفته فى الحياة ، وعدم اكتراثه بالموت ، وتقييمه للمرأة ، وحبه للفكاهة والسخرية ، واحترامه للأفندية والمتعلمين .

ومنه نستدل على عمر الأم وجمالها وميلها إلى المكر وقدرتها على اختلاق

الأكاذيب ، واحترامها زوجها وتدليلها لبنيها ، وسعادتها بشقائها من أجلهم وروح المداعبة لديها ، وسرعة تآلفها مع الآخرين .

ونعلم من الحوار مدى إخلاص نوال لخطيبها رشدى ، ومدى حزنها عليه ولوعتها لفراقه ، وشعورها بالنقمة على والديها ، وطبيعة علاقتها بأخيها وامتثالها لأوامر أبيها . . وغيرها من الصفات .

وإذا كانت أحداث الرواية تمتد على مدى عام واحد بالضبط ، وهو العام الذى شهد غارات الألمان على القاهرة والإسكندرية ، فسرد الكاتب وقائعه المشهودة فى حياة أسرة أحمد أفندى عاكف حيث تنتقل الأسرة من السكاكينى إلى إحدى عمارات خان الخليلى ، فتبدأ بذلك سلسلة الأحداث .

فإن هذه الأحداث هى التى نتعرف من خلالها أيضا على ملامح الشخصيات أو التى عن طريقها من ملامح سبق التعرف عليها عبر الوصف المباشر أو الحوار .

فمنذ أول لحظة فى الرواية من انتقال الأسرة إلى مسكنها الجديد وأول مشهد فى الفيلم تتضح شخصية أحمد عاكف فى طريقه إلى خان الخليلى كموظف بسيط يتعلق بالترام مجهدا ، شارد النظرات ، بهندامه وطابعه الموصوف ، فإذا خطا إلى الخان التقى بأطرف شخصياته وهو المعلم نونو الخطاط ، ولاحظنا خجل أحمد عاكف فى التحرى والسؤال وأريحية ابن البلد وترحيبه بالغرباء .

ومن خلال حادثة الانتقال إلى السكن الجديد أيضا يتم تعرف أحمد عاكف بنوال فى مشهد تال تتضح من خلاله نظراته الخجولة إليها ، والتهيب فى التعامل معها ، والارتباك عند مواجهتها ، وتطلعه إلى اختلاس النظر إليها وفرحته بمقدمها أو ظهورها فى الشرفة وبداية اهتمامه بها ، ثم إقباله على الحى الجديد وسهراته فيه بعد طول اعتكاف . . . من خلال ذلك كله ندرك كثيرا من سمات الشخصية ونتأكد من بعض ما حوته من أدب وحياء وتردد ورومانسية ورزانة وتعطش إلى الحب وارتباك فى معاملة النساء .

وبعودة رشدى من أسيوط نطلع فى الرواية والفيلم معا عبر حركته وسرعته وخفته وملاحقته لنوال ما بين الشرفة والشباك ومطاردته لها بين السينما والترام وإيقاعها فى حبه ، وما سببه من صدمة لأخيه فضلا عن سهره لساعات متأخرة من الليل مع زملائه الشباب . . نطلع على ملامح رشدى التى أشرنا إليها كثيرا فيما سبق من صفحات .

ومن خلال حادثة المرض الذى ألم برشدى ، نستنتج مقدار ما يكِنُّه له أخوه من حب ، وعطف شديدين ، رغم الصدمة التى اختصه بها فى حب نوال ، ومن خلال هذا الحدث أيضا نطلع على امتثال نوال لوالديها وعلى طباع المراهقة لديها ، وعلى مقدار

حبها لرشدى ، وتحسرها على مرضه ولوعتها فى الاحتجاب عنه ، ثم نطلع أيضا على رقة مشاعر رشدى نفسه ، وكراهيته للخيانة ، ومقته للجحود فضلا عن التعرف على الأخلاق العملية لوالدى نوال التى تقدم المصلحة على الرومانسية أو أى اعتبار عاطفى كائنا ما كان .

ومن جراء توالى إيقاع الغارات الوحشية ما بين ليلة وأخرى ، تبدو لنا مظاهر الرعب والهلع على شخصيات بعينها ، فيما تظهر دلائل الاستهتار والاستخفاف والشجاعة الجاهلة على شخصيات غيرها ، مثلما هى الحال مع عباس شفة وعليات الفائزة ، اللذين اتخذا من المواقف المرعبة مناسبة للسخرية والهذر والاستهزاء .

ولكن مسألة البحث فى تقديم الشخصيات فى هذه الرواية لا يقف عن حد دقة وصفها واستكمال ملامحها بأكثر من وسيلة مما قدمناه ؛ بل إن مزيدا من البحث فى هذا الموضوع يطلعنا على ميزة أساسية تضيف مساحة أخرى من القوة والجاذبية إلى هذه الشخصيات :

أ - فالشخصيات متكاملة من خلال التناقض أو التنوع : ومن أمثلة الشخصيات المتناقضة ، شخصية أحمد عاكف بالنسبة لأخيه ؛ حيث رشدى هو الوجه الآخر للمرآة التى رأى أحمد عاكف فيها نفسه كهلا لا يصلح لمنافسة الشباب ، فكهولة أحمد يقابلها شباب أخيه ، واستقامته وخجله واضطرابه فى مواجهة المرأة ، يواجهها الانفلات الأخلاقى لرشدى وجرأته وثباته فى ملاحقة النساء . . وإذا كان الأخ الأكبر بخيلا فإن الأخ الأصغر متلاف ، والأول منكب على كتبه متمسك بفضيلة الاطلاع ، فالثانى لا يكترث بالكتب ولا بالاطلاع ، وروح الرزانة والتعقل فى التفكير يقابلها الهزل والمجون والخفة فى أخيه ، حتى المفارقة فى العواطف ذاتها فإن « أحمد عاكف مثلا يجثو على ركبتيه ويحمد الله خاشعا فى ليلة القدر شاكرا على الحب لنرى أخاه الهازل بعد يومين وقد وضع يديه خلف رأسه كمن ينوى الصلاة ويهتف « انتوينا الحب والله المستعان » . ومن التناقض المفضى إلى التكامل فى الشخصيات ، ما هو كائن بين أحمد عاكف وأحمد رشدى على سبيل المثال ، فالأول يميل إلى القديم ويقدسه ، وإلى الفكر السلفى وإلى الفلسفة اليونانية والحياة الرومانسية ، بينما غريمه متطلع دوما إلى الحديث فكرا وفلسفة ، إلى الحياة العملية ، وإلى المذاهب العصرية ، عند ماركس وإنجلز ويكترث بالاشتراكية والعدالة الاجتماعية وفكرة الطبقات . ومن الشخصيات المناقضة لأحمد عاكف أيضا شخصية المعلم نونو « فهو فنان وابن نكتة ومثال لأبناء البلد وظرفهم » ويبدو متجردا من أيه وجهة نظر فى الحياة وحريصا على إشباع غرائزه الحسية وتعاطى مخدر الحشيش ، وهو صاحب فلسفة : « دع الهموم واضحك

واعبد الله » ، وهو يستنكر وجود هواية بلا فائدة كالقراءة والاطلاع ، هذا فضلا عن التناقض بين الوضع الاجتماعى لكل منهما بطبيعة الحال ، وقد أسهم اختيار الممثل واقتباس حوار الرواية فى إبراز ملامح هذه الشخصية بالذات .

ب - والشخصيات الثانوية فى الرواية والتى اهتم الفيلم بتقديمها تساهم فى استجلاء شخصية أحمد عاكف : « فشخصية أحمد راشد ورشدى يمثلان محكا واختبارا لشخصية البطل » حسب مايراه يوسف نوفل الناقد الأدبى ، وسليمان رجل قارب الخامسة والخمسين يشبه القرد ويسرع فى الغضب لأتفه الأسباب ، إلا أن بينه وبين أحمد عاكف سببا يجعل ظهور الأول فى الرواية ذا وظيفة محدودة ، فكلاهما أعزب ، فاته قطار الزواج أو سن الشباب ، إلا أن سليمان يملك المال وإن افتقد الشباب والجمال فيتزوج شابة كفلقة القمر .

وتضيف الدكتورة فاطمة موسى : « وسيد عارف موظف مثل أحمد عاكف ، متزوج لكنه عاجز وهوعنصر الشبه بين الشخصيتين » ، فضلا عن أن « شخصية أحمد راشد المحامى ، تمثل بالنسبة لعاكف حلمه الذى لم يتحقق فى أن يصبح محاميا »

وبعض الشخصيات تساهم فى خلق الجو النابض بالحياة :

مثال ذلك شخصيات مقهى الزهرة الذين يجتمع بهم أحمد عاكف يوميا كل مساء ، وفى عدة مشاهد من الفيلم ما بين الموظف والمحامى والمعلم صاحب المقهى وبائع الكتب والقواد .

فضلا عن صفاتهم الظاهرة ما بين التجهم والعصبية ، أو التفكه والمزاح ، أو التعقل والرزانة ، أو الغيبوبة فى عالم المخدارت .

٤ - الحوار

وإذا كنا قد اطلعنا من خلال المباحث السابقة على ما استثمره الفيلم من عناصر الجذب فى الرواية فيما تعلق بالفكر والصراع والشخصيات ، فإن للحوار فى هذه الرواية جاذبية شديدة ، حتى أن الفيلم قد استمد حواره كله تقريبا من خلال حوار الرواية وبأقل القليل من التعديلات .

وبغض النظر عما فى الحوار الروائى من تركيز أو استكناه لملامح الشخصيات أو تجسيد صوتى لطبيعة الصراع ، فإن الحوارَ الغالب على معظم فصول الرواية جميعًا حوارٌ يتميز بخفة الظل ، وروح الفكاهة إلى حد كبير ، وهو مطلب جماهيرى مصرى ، لا يعادله عنصر آخر غالبا فى بناء العلاقة العاطفية بين الفيلم والجمهور .

والأمثلة على هذه الخاصية لا حصل لها :

فحين تحث الأم أحمد عاكف على الزوج يقول :

- إني في الأربعين .

فترد عليه :

- اخرس قطع لسانك ، وهل رأت الدنيا قبل اليوم ابنا يدَّعى عمر أمه ؟

وفي ليلة اشتد فيها قصف الغارات الجوية لجأ سكان الحى إلى المخبأ . . . وفي فترة الهدوء النسبي وسكون القصف قليلاً ، بدأ الهمس يسرى بين لاجئى المخبأ بعد أن حبسوا أنفاسهم لفترة عصيبة ، وشارك الجميع في حوار انصرفوا فيه إلى الضحك والفرفشة .

- لن يبلغ أذى مهبط رأس الحسين .

- كل شيء بمشيئة الله .

- وهتلر ينطوى على احترام عميق للمشاعر الإسلامية .

- بل يقال إنه يبطن الإيمان بالإسلام .

- فكيف ضربت القاهرة إذًا في منتصف هذا الشهر ؟

- بل ضربت السكاكيني ، وهو حى غالبية سكانه من اليهود .

- ترى ماذا ينتظر الأمم الإسلامية على يديه ؟

- سوف يعيد بعد فراغه من الحرب إلى الإسلام مجده الأول .

- لذلك يؤيده الله في حروبه .

- وما كان لينصره لولا جميل طويته ، وإنما لكل امرئ ما نوى !

وحتى عندما احتُسب مثل هذا الحوار الضاحك ضد الطبيعة الجادة للفيلم نفسه ، دافع نجيب محفوظ عن ذلك بقوله : لماذا لا نلجأ إلى الضحك في موقف تدور فيه الحرب بين أعداء المصريين من الإنجليز والألمان ؟

ومثل هذه الحوارات التي يقطر بعضها بالخفة والذكاء ، وبعضها بالتوريات والفكاهة قد أضفى على الرواية جوًّا من الأصالة لعله أهم ما اجتذب مخرجى السينما في رواية « خان الخليلى » .

٥ - الطابع الوثائقى للرواية

تقع رواية « **خان الخليلى** » في مائتى وخمسين صفحة على التقريب ، أنفق منها محفوظ مائة صفحة دونما وقوع حدث مثير ، اللهم إلا تبادل نظرة أو نظرتين بين أحمد ونوال عبر الشرفة والنافذة ، توطئة لما يشبه علاقة حب جديد . . فهل كان قارئ الرواية

يعانى الملل ويسترق الوقت بغاية الصبر لكى يطالع رواية بهذا الطول والخلو من الأحداث المثيرة التى تجذب الانتباه ؟

وإذا كان الفليم قد التزم أغلب أحداث الرواية ، فكيف صبر المشاهد أيضا على فيلم قد خلا نصفه من الأحداث الشيقة التى تجتذب عواطف المشاهدين ؟ خاصة وقد خلا العملان فى شطرهما الأول من الصراع الحاد ، الذى لولا وجود الأزمة الداخلية لدى عاكف فيه ، لما وقعنا فى الشطر الأول من الفليم أو الرواية على أثر واضح للصراع .

ربما التفت الناقد سمير فريد إلى هذه النقطة من طرف خفى وهو يقول « رغم أن المخرج كان مسئولا عن بعض المآخذ على هذا الفليم إلا أنه أفلت من الميلودراما بالاعتماد على اللقطات التسجيلية خاصة فى النصف الأول من الفيلم » . . .

فما قيمة اللقطات التسجيلية التى أفلتت بالمخرج من مأخذ الميلودراما الذى كان على وشك الوقوع فيه . . على حد قول سمير فريد .

لعل قول دى جانيتى أن « الأفلام التسجيلية تعالج الواقع والناس والأماكن والأحداث اليومية الحقيقية ، بالتوثيق الذى هو أعظم مجد ، وأكبر مصدر للجدل فى الفليم التسجيلى بالذات » هو ما يلخص قيمة اللقطات التسجيلية أو شبه التسجيلية فى فيلم روائى بالتحديد ، ويتفق مع قول جان لوك جوادر من أن « التوثيق هو أنبل الأنواع فى السينما ، لأنه لا يبحث عن الآنىّ فى ذاته ، بل عما يفرزه من اللانهائيات » .

لقد أورد الفيلم لقطات للخان « بطرقاته الضيقة ، وممراته التى لا تحصى ، وما حولها من المقاهى العامرة والحوانيت المتباينة ، وتيارات الخلق التى لا تنقطع ما بين معمم ومطربش ومقبع » وذلك فى بداية مشاهد الفيلم الذى اقتفى أثر الرواية فى استهلالها بتعريف المكان ، فعبَّرت تلك الافتتاحية ذات الشكل التسجيلى عن روح المكان وعبق التاريخ .

ولقد اقتربت الكاميرا فى هذا الفيلم بالزوم على أبواب الحوانيت فعرضت على المتلقى ما وصفه محفوظ بقوله « هؤلاء الصناع وقد جلسوا أمام حوانيتهم يكبّون على فنونهم فى صبر وأناة ، ويبدعون آيات بينات من أفانين الصناعة » وهى لقطات تسجيلية بالفعل لم يقم المخرج بإعادة صناعتها ، بل إن محفوظا يسوق بعد وصفها ما نعدُّه تعليقا مصاحبا ومناسبا على هذه اللقطات بقوله :

« فالحى العتيق ما يزال يحتفظ باليد البشرية وقديم سمعتها فى المهارة والإبداع ، وقد صمد للحضارة الحديثة يلقى سرعتها الجنونية بحكمته الهادئه ، وآليتها المعقدة بفنه البسيط » .

إن الرواية التى تسجل مساء الرؤية لهلال رمضان بعد تصويرها لانتظاره وتساؤل

الناس عن موعده ، قد أتاحت للفليم من خلال مفرداتها الوصفية التفصيلية أن يعبر من خلال إحدى لقطاته عن لهفة بعض رواد المقهى على اقتراب رمضان ، ومن خلال لقطات غيرها متوالية عن إضاءة المآذن وطواف جماعات المنشدين ، مهللين بالحى وهاتفة صيام صيام ، وما قابلها من غلمان تهتف وبنات تزغرد ، وسروريشيع فى الحى كله ، وتخزين النُقل والمكسرات وهتاف المؤذن بصوته الجميل ساعة الإفطار : الله أكبر الله أكبر ، والتفاف الأسر حول الموائد العامرة والانهماك فى تناول الطعام ، حيث تعاونت الأيدى والأعين والأسنان فى عزم وسكون .

إن هذه المظاهر العاطرة التى استعان بها الفيلم وكأنها لقطات تسجيلية ، هى التى تكاد « تمسك بالطبيعة متلبسة بالفعل » على حد قول لوى دى جانيتى .

إن هذه المظاهر العاطرة التى استعان بها الفيلم كلقطات تسجيلية هى التى تثير حينئذ الوجدان ، وتوقظ القلوب ، بما ترسمه من « صورة دقيقة للحياة المصرية فى أحوالها المختلفة من مأكل وملبس وعبادة وتزاور وعادات رمضان والعيد وغيرها من المناسبات . . . ولعلها جميعا أن تكون فى يوم من الأيام وثيقة للباحث الاجتماعى ، يدرس من خلالها أخلاق القاهريين وعاداتهم ، بل وحياتهم الاقتصادية فى بداية الحرب العالمية الثانية كما درست الحياة الاجتماعية فى أوربا القرن التاسع من خلال أساطين الواقعية من كتاب الرواية آنذاك » على حد قول فاطمة موسى .

ثانيا : العناصر البصرية والسمعية

احتوى الفيلم على مجموعة من اللقطات والمشاهد والمقاطع الصوتية ، كان لها أثرها فى تدعيم عملية السرد والوصف إلى حد كبير ، ونقلت إلى المتلقى بعض المشاعر والانفعالات التى تتعلق بملامح البيئة ، وطبيعة المكان ، بل وشواهد الفترة الزمنية التى يعرضها الفليم .

من ذلك مثلا ما استهلت به الرواية من تعريف بالحى الجديد خان الخليلى إلى المتلقى ، ليتعايش مع البيئة الحاوية للأحداث ، من خلال ما تميز به هذا الحى على سائر الأحياء ، من فنون وصناعات ، أو ضيق وازدحام ، حيث عمد عاطف سالم أيضا إلى استهلال فيلمه بعدة لقطات قريبة مصاحبة للتترات ، صور فيها كلاً من واجهات محال التحف وبعض العناصر المعمارية كالأقواس والزخارف والتشابيك والبوابات الأثرية ، والبلكونات المتواجهة عبر الممرات الضيقة .

ومع نزول أحمد عاكف لأول مرة إلى الحى ، عرض المشهد الذى تلاه ، مجموعة أخرى من اللقطات القريبة أيضا لقطع من المطروقات النحاسية ، والمصدوفات الخشبية ، والأوانى المعدنية الضخمة ، والصوانى ، ومكابس الطرابيش . فضلا عما عرض من لقطات قريبة جدا لأذرع وأيدى الصناع المهرة وهى ممسكة بالمطارق التى تعالج بها هذه المشغولات . . فأمكن للمشاهد أن يتعرف على بيئة الأحداث ، وطبيعة الحى الجديد ، وما قد يفرضه أو يفرزه من علاقات .

وقد جاءت هذه اللقطات القريبة للتعريف بالحى ، وإبراز التفاصيل الدقيقة فيه ، وصُنع التركيز لدى المشاهدين ، ومنح الشخصية السيكلوجية للأشياء ، معتمدة على استعراض محفوظ لبعض التفاصيل الخاصة كما فى قوله : « ازدحمت جوانب الممرات والشارع نفسه بالحوانيت المختلفة فحانوت ساعاتى ، وخطاط ، وآخر للشاى ، ورابع للسجاد ، وخامس كواء ، وسادس للتحف . . » .

أو قوله : « السماء محجوبة فى نواح كثيرة منها بالشرفات توصل ما بين العمارات ، وقد جلس الصناع أمام الحوانيت يكبون على فنونهم فى صبر وأناة ويبدعون آيات بينات من أفانين الصناعة حيث لا يزال الحى العتيق يحتفظ باليد البشرية وبسمعتها القديمة فى المهارة والإبداع » .

ولحظةُ ما قبل الإفطار فى أول يوم من أيام الصيام ، لحظةٌ لها خصوصيتها وجاذبيتها ومشاعرها المصاحبة لمن يعاينها من الصائمين ، وهى عندهم لحظة مراقبة عامة ، أو مشاهدة شاملة لمظاهر البيئة المحيطة قبل أن تبتل العروق .

فليس الانهماك فى الطعام أو الشراب هو أول احتفاء بهذه اللحظة ، ولا ما يتلوه من تناول للحلوى أو الشاى أو العصائر أو انغماس فى السمر والسهر ، لأن ذلك كله مؤسس على لحظة المراقبة للسماء وقد خبا آخر ضوء للنهار ، ولحالة السكون والهدوء الشامل الذى يلف المكان ، وللمآذن والقباب وقد همت بإعطاء الإذن بالإفطار . ومن ثم فإن اللقطة التى أوردها الفيلم لساعة الغروب كان من الطبيعى أن تكون لقطة بعيدة تطل على الحى بأسره ، وقد بدت فيها المساكن والمساجد والمآذن والقباب بشكل مظلل على طريقة (السلويت) ومصحوبة بصوت المدفع وصوت المؤذن معلنين عن ميلاد لحظة الإفطار .

ولقد أوحى محفوظ فى روايته بهذه اللقطة البعيدة مرتين : إحداهما فى مطلع الرواية وبداية التعرف على الحى ، والأخرى لرصد المدينة ومعالمها الشاملة ساعة الإفطار فى أول يوم للصيام وكلتاهما فى ساعة الغروب ، يقول : « ولم ير بدا – بعد

مشقة اليوم الطويل - من فتح النافذة المشرفة على العمارات ليقطع الوقت بالنظر ، وقد أوشك الطريق أن يخلو من المارة ، فشاهد شعاع الشمس يتقلص عن أسوار العمارات التى تواجههم » .

ثم يقول : « وفى الطرف الأيسر من الطريق يبدأ خان الخليلى القديم وقد رآه من نافذته وفيما وراءه تملأ الفضاء المآذن والقباب وقمم الجوامع وأسوارها ، تعرض جميعاصورة من الجو للقاهرة المعزية » .

ولقد سبق الحديث عن المشاهد واللقطات ذات الصبغة الوثائقية فى استرجاع العادات والتقاليد وإعادة تأمل المظاهر المتعلقة بالمناسبات من أجل إغراق المتلقى فى لجة من المشاعر والانفعالات التى ترتبط بتراثه المحبوب .

وقد كان لأسلوب محفوظ فى وصفها بالرواية عن طريق الجمل القصيرة المتراصة ، والمفصولة عن بعضها بالفاصلة المعتادة ، دور فى الإيحاء لصناع الفيلم بأسلوب عرضها على المشاهدين . . فعندما يتحدث محفوظ فى جمله الصغيرة المتتابعة عن « الكنافة والمكسرات ، وتخزين النقل والتوابل والسكر ، ووصف الشهر بلياليه الساحرة ، وزياراته الممتعة ، وأحاديثه الشيقة ، وأفرع الكهارب التى تزين المكان ، وتهليل الجماعات الطوافة بالحى ، واستجابة الغلمان بالهتاف ، والبنات بالزغاريد ، والسهر فى مقهى الزهور . . . إلخ » ، فقد عرض المخرج ذلك كله تقريبا من خلال لقطات مونتاجية ، تعبر عن هذه الجمل القصيرة المتلاحقة ، وذلك بتتابع مجموعة كبيرة من اللقطات المتوالية : للقاهرة المعزية ساعة الغروب على صوت الأذان ، وللصائمين وقد اشتبكوا مع صحاف الطعام ، وللشوارع والمساجد مزدانة بأفرع المصابيح ، وللأطفال يطلبون (العادة) من أحمد عاكف وهم يحملون الفوانيس ، ثم مجموعة أخرى متوالية من اللقطات القصيرة القريبة لأيدى صانع الفطير ، وبائع البليلة ، وأخرى لشراء النقل ، وغيرها لمجموعة المنشدين بالدفوف ، تنتهى جميعا بلقطة للمسحراتى ، يوقظ النيام ويعلن انتهاء أول أيام رمضان .

وهى مجموعة تزيد على خمس وعشرين لقطة فى مشهد واحد عبرت عن أغلب التفاصيل التى أوردها محفوظ بأسلوب الجمل القصيرة المتتابعة الذى عرضناه .

ولا حاجة بنا - بعد ذلك - إلى إيراد أمثلة أخرى بنفس الاستخدام المونتاجى ، المبنى على إيحاءات السرد والوصف بالرواية ، وبنفس التأثيرات الناشئة عن التجزىء مثلما هى الحال فى رصد مظاهر عيد الفطر منذ أول الصباح .

ولقد اهتم الفيلم بإبراز ظاهرة الصوت النابع من البيئة . . . بإيرادها أكثر من مرة وطبقًا

لما جاء بالرواية فى شأن الضجيج المسموع فى خان الخليلى والضوضاء المنبعثة من الحى بأكمله بكل مفرداتها من « نداءات وأصوات للراديوهات والجرسونات وطرقات الصناع على أوانيهم وضجيج المارة فى الخان وحوار السيدات من الشرفات المتقابلة وصياح الصبية اللاهين بالطرقات ، وصوت المعلم نونو المنبعث إلى النوافذ بلازمته الشهيرة (ملعون أبو الدنيا) » . . . وهو استخدام يوسِّع من رقعة الإطار ويوحى بواقعية الحياة فى المكان ويساعد المتلقى على الاندماج فى البيئة ويتيح للمشاهد الاطلاع على ردود أفعال البطل أو الشخصية حيال ما يسمعه دون حاجة إلى قطع على مصدر الصوت أو الضوضاء .

ولقد قدم الفيلم أيضا استخدامًا للصوت المكمل للصورة المعتمة فرسم به صورة صوتية لحدث كامل لا يرى منه المشاهدون طرفا أو ملمحا بصريا واحدا . . مما يجعل للصوت المستخدم فى المشهد المعروض موقف الصدارة فى السرد والإعلام ؛ حيث يبدأ أكثر من مشهد مظلم مثلاً بصفارات الإنذار المجهولة المصدر وأزيز طائرات معادية غير مرئية بطبيعة الحال ، ذات صفيرمرعب ودوى متبادل بين القنابل الملقاة والمدافع المطاردة إلى جانب ارتجاج الجدران ، وجلبة المذعورين ، وبكاء الأطفال وكلها غير مرئية المصدر فى المشهد المعروض وجميعها تقتفى أثر الوصف فى رواية محفوظ . . . وهو الوصف الذى كشف فيه محفوظ إحساس المتلقى بفداحة الحدث ، وما يلقيه فى الأنفس من هلع وارتياع ، خاصة وأن التعبير عن الحدث بدلالاته الصوتية ، يطلق العنان لخيال المتلقى فى استحضار ما يشاء من مرئيات مثلما جاء فى وصف الأديب بقوله : « **أطلقت صفارات** الإنذار **نعيرها المتقطع** الذميم ، **فسمع** عاكف بوضوح **أزيز الطائرات** الذى اتصل اتصالا مرهقا للأعصاب ، أعقبه **صفير مبحوح** انتهى **بانفجار شديد دوّى فى مسامع القاهرة** . . **وتتابعت الانفجارات** واختلط **ضجيجها** بذلك **الصفير المبحوح** الممقوت ، وكلما **دوى انفجار ارتجت له الجدران وتعالى صراخ** يصمّ الآذان **وصوتت النسوة وأعول الأطفال** » .

ومن الاستعراض السابق كله نخلص إلى أن الفيلم قد اقتفى أثر الرواية « وبحيث لا نستطيع أن ننظر إلى الفيلم منفصلا عن أصله الروائى . . وحيث تلعب روايات محفوظ دورها فى دفع الفيلم الروائى المأخوذ عنها إلى مستوى رفيع » كقول سمير فريد. فقد تحرى الأمانة مع المحتوى البصرى للرواية ، وعرض شخصياتها جميعا طبقا للوصف الذى ورد فيها فى معظم الأحوال ، وعبر عن صراعاتهم الداخلية من خلال الحوار والأحداث ، وأدار حواره فى أغلبه مقتبسا عما وفرته الرواية من حوار ، ثم حافظ على الطابع التسجيلى للرواية مما كان له أكبر الأثر فى نفى الملل عن المشاهدين ، ثم استوحى

بعض ما أشارت إليه الرواية فيما يتعلق بالتصوير أو المونتاج أو استخدام الصوت فى مشاهد بعينها ذات تأثير خاص . . وهو على هذا النحو قد جسد لنا ما قرأناه مرئيا ومسموعا مما دفع هاشم النحاس إلى القول بأن **عاطف سالم** قد نجح فى أن يعبر بصدق عن ميلودراما خان الخليلى العاطفية وأن ينسج أحداثها بأسلوب شاعرى حزين ليمثلنا الفيلم فى مهرجان موسكو ١٩٦٧ .

وهو أيضا ما حدا **بأحمد بدرخان** رئيس لجنة المهرجان (عام ١٩٦٧) إلى القول بأن :
« فيلم خان الخليلى هو أحسن فيلم روائى يمثلنا فى موسكو من حيث القصة المعقولة والإخراج والتمثيل » .

الفصل الثانى

« بداية ونهاية »

ملخص الرواية

يموت كامل أفندى رب الأسرة الفقيرة التى تقطن عطفة نصر الله بشبرا ، ويخلف وراءه زوجته وثلاثة أبناء هم : حسن الابن الأكبر ، وحسين ثم حسنين أصغرهم وهما فى مرحلة الدراسة الثانوية ، بالإضافة إلى نفيسة الابنة الشابة الخالية من الجمال . . لتبدأ بموته رحلة عناء ومكابدة فى سبيل لقمة العيش وتوفير القوت . . فيجتهد حسين وحسنين فى دراستهما رغم ضيق ذات اليد ، وتحترف أختهم نفيسة مهنة الخياطة ، وينفصل الأخ الأكبر حسن عن الأسرة إلى درب طياب ليمارس حياة البلطجة والاتجار بالمخدرات .

ويحاول فريد أفندى الجار الطيب للأسرة ، أن يمد لهم يد العون فيطلب إلى الأم أن يقوم ولداها بمساعدة ابنه الصغير فى دروسه مقابل أجرة معلومة ، فيزداد التقارب بين الأسرتين ويخطب حسنين بهية ابنة فريد أفندى ، ، ثم يتخرج حسين ويضحّى بدراسته الجامعية ليساعد أسرته من خلال وظيفة بإحدى مدارس طنطا ، ويلتحق حسنين بالكلية الحربية فور حصوله على البكالوريا متشفعا بأحد البكوات من أصدقاء أبيه ومساعدة مالية من حسن أخيه فى الوقت الذى تنعقد فيه علاقة بين نفيسة والبقال سلمان جابر الذى يستميلها ويسلبها شرفها ويتنكر لها ، فتمارس السقوط - بعد ذلك - مع عابرى السبيل لقاء أجر تساعد به الأسرة المطحونة ، وتلبى به طلبات حسنين الذى لا تنفد له طلبات .

ويتخرج حسنين ، ويبدأ تمرده على ماضيه ، ويشعر بالعار تجاه أخيه حسن ، وأخته نفيسة الخياطة ، وبالكرامة الجريحة أمام أهل العطفة من مطاردة البوليس لأخيه حسن ، فيرحل وأسرته إلى شقة أفضل بمصر الجديدة متوسمًا مشاعر الاستقرار وخلع جذور الماضى البغيض ، و لكن الماضى الذى يهرب منه يدهمه بصدمتين : إحداهما بلجوء حسن إلى الشقة الجديدة مصابًا ما بين الحياة والموت مطاردًا من شرطة المخدرات ،

وأخراهما باستدعائه إلى نقطة البوليس ليتسلم أخته نفيسة بعد أن ضبطت بأحد البيوت السرية بمعرفة شرطة الآداب . . فيغادر معها النقطة ويحثها على الانتحار غرقا ، لتنتابه صحوة ضمير ومراجعة للذات ، فيقرر الانتحار فى التو بالطريقة نفسها وبالمكان نفسه .

تمهيد

أفاد الفيلم من الرواية - كما ستطلعنا الصفحات التالية - بالتركيز على عناصر ذات أهمية خاصة ، تمثلت فى المحتوى الفكرى والعناصر الدرامية التى تشتمل على دراسة المكان أو الزمان أو دقة وصفه للشخصيات بأبعادها الثلاثة وتنوعها الواضح ، فضلاً عن الصراع الكائن فى الرواية بكل مستوياته وأبعاده ، وسخونة الأحداث وحركيتها وطرافتها معًا .

كما استثمر الفيلم بعضا من إيحاءات الرواية فيما يتعلق بالعناصر السمعية والبصرية التى كانت ذات تأثير عميق فى إبراز المعنى أو تعميق المغزى الفكرى للمشهد المعروض .

المحتوى الفكرى

يعرض نجيب محفوظ فى هذه الرواية أثر كارثة لا تقتصر على شخصية واحدة بل على أسرة كاملة تنتمى إلى البرجوازية الصغيرة ، يكابد أفرادها الحياة ويسقطون كأوراق الخريف وهم يتحركون وسط الأحداث تحت وطأة الشقاء .

فالصراع فى الرواية بين هذه البرجوازية الصغيرة وهى أكبر طبقة مسحوقة فى المجتمع تعانى الإملاق ، وبين ظروفها الاجتماعية الهابطة الناجمة عن النظام الاقتصادى الرأسمالى الذى يتسيد البلاد ، وهى تحاول جاهدة أن تتشبث بالبيروقراطية متلهفة على المركز الاجتماعى الذى ينتشلها من السفح كما فعل حسين وحسنين ، أو تؤثر البلطجة على العمل اليدوى الشريف كما فعل حسن الأخ الأكبر ، أو تفقد المال والجمال والشفيع فتسقط فى هاوية الدعارة كما آل مصير نفيسة فى نهاية المطاف .

وتتمثل رؤية أحد الأبناء ؛ حسين لهذه الأوضاع فى أن «مصر تأكل بنيها بلا رحمة ، ومع ذلك يقال إننا شعب واحد . . وهذا منتهى البؤس الذى غايته أن تكون بائسا وراضيا معا ، فيتمثل الموت نفسه فى هذا الحال ، والجاه والحظ والمهن المحترمة وراثية فى هذه البلد . . ليست تلك الرؤية حقدا ولكنها حزن على النفس وعلى الملايين ، ليس على فرد ولكن على أمةٍ مظلومة » . وهى تأملات للفوراق بين الناس عامة أو بين فئة صغيرة عريضة فى المجتمع المصرى ؛ فئة صغار الموظفين من المطحونين .

ويعى حسنين المشكلة الاجتماعية ، على أساس ارتباطها بالمشكلة السياسية حيث « لو لم يكن الاحتلال لما تركت أسرته بعد موت الأب بلا معين » ، وهى المشكلة التى تعتصر المجتمع تحت تأثير الاستعمار على البلدان المختلفة المرتبطة بفلكه فى السياسة والاقتصاد .

لكن حسنين يلجأ إلى الحل الفردى فى مواجهة الآفة الاجتماعية الخطيرة وهى الفقر ، فيحاول أن يخلع ذاته من جذور طبقته وأن يتعلق بأهداب البرجوازية الكبيرة التى رأى علاقتها بالبرجوازية الصغيرة مجرد علاقة الشفيع المترفع بالمشفوع له ، فيؤمن بأن زواجه من ابنة أحد كبار القوم هو ركوب لطبقة بأكملها ، وليس مجرد ركوب جنسى ، بل غزو كامل وفتح مبين .

لكن محاولة الهروب من الماضى البغيض بحل فردى أبغض لا يمر بدون عقاب ، فإذا الماضى ينتقم لنفسه من متجاهليه - حسنين - ويطعن طعنته النجلاء فى صميم الكرامة والشرف - بنقطة البوليس - .

لقد التهم الماضى حاضر الأسرة ومستقبلها معًا فى آن .

ومن المفارقات التى تعبر عنها الأفكار الواردة فى الرواية أن النزوع إلى الطبقة المترفة وحياتها الموسرة ، ومحاولة قطع الجذور مع الماضى الذى يحمل صفات الطبقة المسحوقة لم يكن نزوعًا يملك أدواته كاملة : حيث أصبح من الصعب ، بل من المستحيل رغم كل محاولات التعلق بالطبقة المترفة ، أن يتبنى حسنين أخلاقيات هذه الطبقة ليكون واحدًا منها حيث لم يستطع أن يبتلع أسلوب حياتها فأثبت لا شعوريًا أنه مرتبط بجذوره الشعبية التى تفرض الموت تكفيرًا عن الخطيئة وهو المفهوم اللصيق بالطبقات الشعبية أو بالبرجوازية الصغيرة .

بل إن من العبر التى يقرها الماضى المنتقم لنفسه من جاحديه « أن الفقر وإن كان آفة فليس مما يشين الإنسان ، بقدر ما يشينه الجرى وراء المظاهر الخدّاعة دون الالتفات لأسباب الفقر ذاته حيث أن هذه الأسباب هى أس البلاء » .

بل أن محاولة الإفلات من جاذبية الطبقة دون محاولة لفهمها وتحليلها ورصد ظروفها الشاملة هو ما يقضى على المرء شر قضاء .

واستعراض الأفكار الآنفة جميعًا من منظور سينمائى هذه المرة سوف يفضى بنا إلى مجموعة من الاستنتاجات التى تتعلق بمدى ملاءمة هذه الأفكار فى اتجاه صناعة أفلام روائية تستهدف أوسع الجماهير .

فالرواية التى تبدأ بالموت وتنتهى بالانتحار وتحتوى على كل هذا الكم من عناصر

المأساة وما تعرضه من شقاء أسرى بوجه عام . . هى رواية تعتمد على الحزن المقيم الذى يتوافق بالأساس مع شطر كبير من وجدان المصريين جميعًا ، فهى نسخة من الحياة طبق الأصل موجودة بيننا وتقع عليها العين وتدركها الحواس ونشعر نحوها بشىء من الألفة التى تخلق بينها وبيننا نوعًا من المشاركة العاطفية .

والأفكار التى تعرض أمام الأعين ظلمًا اجتماعيا صارخًا مبنيا على الفوارق البشعة بين الطبقات فى المظهر الاقتصادى على أقل تقدير ، هى أفكار تثير التعاطف الواسع من الطرفين : فهى إن عرضت الفوارق تلك على مجتمع يعلن إذابة الفوارق بين الطبقات لكانت نوعًا من التشفى المطلوب فى ماض أليم ، وإن هى كانت تعرض الفوارق على مجتمع لا يزال يعانى من بقاياها لكانت هذه المرة نوعًا من الشكاية على لسان المتضررين وما أكثر المتضررين ، أى أنها فى الحالتين تثير أذهان وعواطف أعرض الجماهير .

ثم إن الرواية فى تفاصيلها التى تحمل أفكارًا جزئية أخرى ، تتسع لمزيد من الارتباط مع الجماهير ، حين تلوِّح بركوب طبقة لطبقة أخرى ولو من خلال الفعل الجنسى الذى راود حسنين ، وهى بعد ذلك تزجى بعض المقولات التى تتفق مع التراث الفكرى والعاطفى والأخلاقى لأوسع شرائح المجتمع التى تؤمن بأن التبرؤ من الجذور هو عمل معيب ، وأن التمرد على قَدَر الإنسان يجلب غضب السماء ويستوجب الانتقام ، وأن الموت جزاء التفريط فى الشرف غسلٌ للعار .

ولقد تضافرت إلى جانب المحتوى الفكرى مجموعة كبيرة من العناصر ذات الجاذبية السينمائية فى هذه الرواية أهلتها للنجاح الفنى السينمائى وهى العناصر الروائية والدارمية الطابع ، كالصراع بكل مستوياته والشخصيات بكل تنوعها وأبعادها ، والأحداث وما تتصف به من غزارة وحبكة محكمة وتشويق ، فضلا عن الطريقة التى قدم بها محفوظ المكان ومحتوياته وتوظيفها لخدمة العمل الدرامى ، وتقديمه وتعبيره عن الزمن من خلال دلالاته الدرامية .

أولا : العناصر الروائية

١ - تقديم المكان وتفاصيله

كان لدقة الوصف التى توفر عليها محفوظ فى تقديم المكان بهذه الرواية أثر كبير فى تجسيده وتحييزه واجتذاب القارئ إلى التعيش فيه ومخالطة سكانه وتوقع تأثيراته على

الشخصيات ، وتفاعلها معه ، فضلا عن إسباغ الواقعية على الرواية وماتحويه من أحداث وشخصيات . . وهو الأثر نفسه الذى وقع على المتلقى السينمائى عند تحويل الرواية إلى فيلم من الأفلام حيث « يظل فيلم « **بداية ونهاية** » أفضل الأفلام التى ترجمت نجيب محفوظ وفهمت روح العمل الروائى واحترامه ووصلت مضمونه بأمانة غير منقوصة ولا مشوهة » . فى تقييم سامى السلامونى .

فهو يصف مثلا حارة نصر الله التى تسكن الأسرة أحد منازلها ، فيجعلها ذات طريق ضيق ، وتصطف على جانبيه البيوت القديمة والحوانيت الصغيرة . . كدكان جابر سلمان البقال ودكان الحلاق ، وغيرها من الحوانيت ، إلى جانب مايعترضها من عربات الجاز والخضر والفاكهة . . ثم يتوقف أمام العمارة ذات الأدوار الثلاثة ، والفناء المترب المستطيل لكى يصف لنا الشقة الكائنة بالدور الثانى ، وما حوته من غرف ضيقة وصالة صغيرة وما اشتملت عليه الغرف الضيقة من أسرة صغيرة وصيوانات ومشاجب وكتب ومقاعد فضلاً عن ماكينة الخياطة التى شغلت من الصالة أحد الأركان .

والواقع أن هذا الوصف المسلط على هذه البيئة ، كان ينبئ عن رقة الحال ويشير بسوء المآل عقب وفاة الأب - الموظف البسيط - وقد استُثمرت العناصر الموصوفة بدقة فى مواضع كثيرة بالرواية ، حيث أمكن مع ضغط الظروف القاهرة أن تبرح الأسرة شقتها فى الدور الثانى إلى الدور الأرضى فتصبح فى مواجهة مع سلمان البقال ، الذى يوقع نفيسة فى حبائله ، بعد أن حددت ماكينة الخياطة وظيفة نفيسة ، وعرضتها للتنازل عن كبريائها ثم جعلت منها مناط الفرج الاقتصادى بالنسبة لأخيها حسنين .

وحينما يصف محفوظ ڤيلا أحمد بك يسرى صديق المتوفى ، « بناء من دورين وسلاملك وسلم يؤدى إلى بهو الاستقبال الفاخر النفيس المتصل بالڤراندة الكبيرة ، وما يحيط بالڤيلا من حديقة ذات خضرة يانعة ومماش متعرجة ونخيل رشيق » . . فإن هذا الوصف ينسحب على مشاعر الشخصيات وعلى سلوكها بطبيعة الحال ، فيعمق الإحساس بالحيوية لدى أبناء الأسرة المستعينة بصاحب الڤيلا ، عند اطلاعهم على هذا المستوى من الرغد واليسار والذى يناقض ما درجوا عليه من عوز وافتقار .

ثم يعرض محفوظ بعد ذلك عطفة جندب بدرب طياب ، حيث يقطن الأخ الأكبر حسن ، بضيقها المفرط ومنازلها المتداعية ، واكتظاظها بالمارة وعربات اليد وأرصفتها المغطاة بالأتربة ونفايات الخضر والقاذورات . . إلى تفاصيل مسكن حسن نفسه حتى الصورة المعلقة على الحائط التى تجمع بين حسن وعشيقته وقد « اعتمدت فيه منكبيه بساعديها المشتبكين » . . وهى بيئة يستكمل محفوظ لوازمها فى موضع آخر من الرواية

واصفًا دبيب الحياة فيها وهو يسرى تحت مهاوى النبابيت ، والأبواب المفتحة والبخور المحروق والمقاعد المصفوفة والأرداف المتأرجحة ، إلى آخر ما يصنع المكان ويفضح الحياة السفلية فى مجتمع القوادة والبلطجة والمخدرات .

ولقد لاحظنا على الأمكنة المعروضة بالرواية أن أغلبها يتراوح بين الحارة الضيقة والعطفة المحدودة ، والشقة ، أو الصالة ، أو المطبخ أو الدكان ، فضلاً عن المقهى والرواق والسيارة وعنبر الطلبة ، والسينما ، ونقطة البوليس .

وأغلب هذه الأماكن فيما عدا حديقة الڤيلا وشارع الكورنيش أماكن محدودة الأبعاد مغلقة الشكل ، حيث يرى البعض أن مثل هذه الصفات المكانية توحى بالواقعية ، أو كما يقول لوى دى جانيتى أنها « تعطى للمشاهد إحساسًا بالتشبع الكثيف بالمعلومات وأنه على بعد خطوة من الواقع . . كما أن الكاميرا فى مثل هذا الشكل المنغلق تميل إلى توقع الفعل الدرامى بشكل من الأشكال » .

أما حديقة أحمد يسرى التى عرضتها الرواية فى وضح النهار ، فقد كشفت ثراء صاحبها من جهة ، مما صنع كما قلنا ضغوطًا نفسية على زوارها من الأسرة ، كالأم والأبناء . فقد دخلها الأخوان ليسيرا « فى ممشى الحديقة وهما ينظران لشتى الأزهار التى كست الأرض بألوان بهيجة مدهشة . . وألقى حسنين على الڤيلا نظرة توديع وهو يقول لأخيه . . أيقنت الآن فحسب وبعد أن تنسمت عبير الحياة أن من الظلم أن نعد أنفسنا من الأحياء » .

ويمعن محفوظ فى وصف الڤيلا التى أبصرها حسنين « وتنقل البصر بين نخيلها الرشيق المنغرس وسط دوائر الحشائش المنسقة المسورة بنبات الشيح ، والتى انتشرت فى بقاعها شجيرات الورد على هيئة أهلة » ، « واستقر بصره على دائرة حشائش كبيرة تنبثق من وسطها نخلة قصيرة ذات جزء أبيض ترف عليها روح الطفولة وتغشى سطحها شجيرات الورد بوفرة حتى تماسكت أغصانها وتعانقت أزهارها فامتزجت فى هالة كبيرة انسالت عليها الحمرة والخضرة والصفرة فى وئام وسلام وائتلاف » .

وحين يمعن محفوظ فى هذا الوصف « يرد على ذهن حسنين سؤال : هل يمكننى أن أقتنى يوما ڤيلا كهذه » ، وتخيل الحياة بين المخدع والحديقة وما يتبعها من سيارة فاخرة وأسرة محترمة ثم « انفجر فى صدره بركان الطموح والتلهف على متع الحياة النظيفة المحترمة » .

ومن الوصف السابق ، يتضح الغرض النفسى الذى من أجله أتاح محفوظ مثل هذا المشهد المفتوح .

أما فى شارع الكورنيش ليلا ، حيث خرج حسنين وأخته من نقطة البوليس وقد تيقنا

بدنو النهاية ، فقد كان المشهد المفتوح بعناصره المحدودة ما بين سور الكورنيش وجذع شجرة ضخمة وصفحة مياه ، متلفعة جميعها بالعتمة . . كان هذا المشهد موحيا بالفراغ والوحدة والضياع فى فضاء بغير أبعاد .

ومن هذه الأمثلة يتضح أن وصف المكان الذى أتاحته الرواية وصفٌ مغرق فى الواقعية التى يسميها أنور المعداوى « الواقعية الأولى ، والتى هى نسخة طبق الأصل ، وهى واقعية موجودة فى الحياة بالفعل لا بالإمكان ، وهى العنصر الذى كان يفتقده محفوظ واحتشد له اليوم فى صورته القوية الرائعة فى بداية ونهاية » .

٢ - التعبير عن الزمن

مثلما تشتد حاجة جمهور الفيلم السينمائى إلى التعرف على مكان الحدث المعروض ، فإن حاجة هذا الجمهور إلى تحديد زمن الأحداث لا تقل عن ذلك .

والتعبير عن الزمن فى السينما يتخذ وسائل متعددة ، تتوقف على ما يراد بهذا التحديد أى عما إذا كان مطلوبا تحديد بداية زمن ما ، أو التعبير عن مرور الزمن وسريان الوقت ، ومن هنا ، تنوعت وسائل التعبير عن الزمن ما بين الأسلوب التقليدى المباشر والأسلوب غير المباشر الذى يشرك المتلقى فى الاستنتاج .

ولقد وفرت الرواية للفيلم وسائل متنوعة لتحديد الزمن والتعبير عنه بكل من الوسيلتين ، وسنعرض أمثلة للتعبير غير المباشر عن الزمن باعتبارها الوسيلة الأولى بالتنويه :

فعن طريق وصف الملابس يتم التعبير غير المباشر عن فصول العام :

« فى ذلك المساء جاء فريد أفندى وزوجته يزوران الأسرة ، . . وكان فريد أفندى يرتدى جلبابا ومعطفًا أما حرمه فقد التفت بالروب ، وكأنهما بشقتهما بغير كلفة » .

وعن طريق الحدث نفسه يمكن للمتلقى استنتاج زمن الأحداث :

فيختلف الأخوان على إغلاق النافذة فى حجرتهما ويتصاعد بينهما الخلاف حتى تحطم زجاجها ، وتنصحهما نفيسة بلصق جريدة مكان الزجاج المكسور « وإلا فعليكما العوض » .

ومثل ذلك أيضا عند ظهور نتيجة البكالوريا (صيفا) ، أو التحاق حسنين بالكلية الحربية فى (أوان الخريف) ويتناول الجريدة من البائع للبحث فيها عن خبر النجاح (فى فصل الصيف) أو هدية اللحم (فى وقفة عيد الأضحى) أو دعوة الباشكاتب لحسين للعب الطاولة فى الشرفة ذات مساء .

وعندما قلنا إن الإحاطة بالزمن ضرورة للمتلقى مثل ضرورة إحاطته بالمكان ، لم يكن

الأمر يعدو حينئذ أكثر من تلبية حاجة نفسية تتعلق بالتحديد الجغرافى للأشياء عند الإنسان بوجه عام . إلا أن معاودة النظر فى دلالات الزمن الموصوف فى الرواية سوف يفضى بنا إلى وظيفة أكثر عمقا ودرامية من مجرد الإحاطة بالتوقيت :

فعندما يدفع محفوظ إلى المتلقى بمناسبة ليلة الوقفة لعيد الأضحى فإنه لايرغب عندئذ فى تقليب أوراق النتيجة أو تمرير الوقت أمام القراء أو المشاهدين ، لكنه فى واقع الأمر قد جمع الأسرة المنكوبة حول مناسبة « جذبت أفكارها وعوطفها إلى واد واحد تلتقى فيه ذكريات الأمس واليوم حيث اجتمعوا فى صالة البيت ، واستعرت فى الصدور رغبة عظيمة فى الاحتفال بالعيد ، وطافت برءوسهم ذكريات شتى فى الأعياد الماضية فى حنين دافق » ، ويعدد محفوظ ذكرياتهم تلك ثم يعود إلى وقائع هذه المناسبة فى هذا العام وقد تبدلت الأحوال « فها هى الأسرة ولكن بلا أب ينظرون فيما حولهم فلا يجدون بشيرا بقدوم العيد ولا أملا فى بهجته ، ويسترقون النظر إلى أمهم المتلفعة بالسواد فى إشفاق » .

فما هى عطاءات هذه المناسبة إذًا ؟ . . إنها فى قول محفوظ « كلا . . لا عيد »

ومن هنا يتضح أن اختيار المناسبة الزمنية أو الظاهرة الموسمية فى هذا المثال هو اختيار مقصود لعقد المقارنة مع زمن سابق من أجل استنفار مشاعر الحزن وملامح الأسى لدى الشخصيات ، وصولا إلى مشاعر المتلقى نفسه باستصفاء تعاطفه الكامل مع الأسرة من خلال حالة التوحد والاندماج .

ومن هذه الأمثلة التى نسوقها من الرواية ، على الوتيرة نفسها ، قول محفوظ : « كانت الأم ونفيسة جالستين بالصالة قانعتين من النور بما يشع من حجرة الأبناء » .

فأشار من خلال الإضاءة الموصوفة إلى الليل ، فأضفى العتمة على المكان ، وأدار بين الشخصيتين حديثا مهمًا عن الصراع مع احتياجات المعيشة وضروريات الحياة . . لكن الليل الذى اعتمده الأديب لهذا المشهد الكئيب قد جعله مناسبة ضوئية لما غشيه من بقية الأحداث ، حين تزورهم الجارة وتزف إلى نفيسة خبر زواج سلمان - الذى خدعها - من عروس تدعوها لتحيك لها ثياب الزفاف (!) فتنفجر المأساة من بين الظلمة وتهيمن الظلمة - بما تمثله - على أحداث تباريها فى الكآبة والسواد .

ولا تأتى مناسبة تشير لليل غالبا إلا وهى تمهد لحديث قاس أو حدث كريه أو صدمة مروعة ، كما هى الحال فى جولات نفيسة الليلية مع طلاب المتعة الحرام ، . . . أو اقتحام حسن للشقة ليلا مشجوج الرأس ما بين الحياة والموت ، أو الخروج ليلا من نقطة البوليس بصدمة كبرى وصولا إلى الانتحار فى جوف الليل .

لكن للنهار وضوئه فى الرواية شأن آخر على النقيض من هموم الليل وصدمات

المساء ، فقد وظفه محفوظ فى لقاءات حسنين وبهية ، وفى غزل سلمان ونفيسة ، وفى ابتياع جريدة الصباح بأخبار النجاح فى البكالوريا ، وفى زيارة أحمد يسرى للتوسط فى توظيف حسين ، ثم فى شفاعته لحسنين بدخول الحربية ، أو فى لقاء حسنين بابنة أحمد يسرى فى الحديقة الغناء .

أما فى تعبير الرواية عن مرور الزمن فقد كانت الأحداث تلعب دورها فى هذا المجال : حيث تستمر المذاكرة فى صمت ، ثم تبدأ فترة الامتحانات إلى أن تظهر النتيجة ، فيكون المتلقى قد استشعر مرور ما يقرب من نصف عام .

وإذا خطب حسنين بهية فإن ذلك يعنى مرور فترة من الوقت على موت أبيه وعندما يصطحبها إلى السينما - بعد تمنع طويل - نوقن أن مرور الوقت قد ألان مشاعر الفتاة ، وإذا بدا المنزل وقد تقلص ما فيه من فراش وتردد عليه أكثر من مرة تجار الأثاث فهو إيضاح لسريان الزمن ، وعندما يلتحق حسنين بالحربية ، ثم ينزل فى زيارته الأولى لأسرته فإن ذلك يشير إلى مرور شهر ونصف منذ لحظة القبول ، إلى آخر ما يدل على انصرام الزمان .

٣ - الشخصيات

فى حكمه على فيلم « **بداية ونهاية** » يقول هاشم النحاس : « إن الفيلم قد حافظ على معظم أبعاد شخصيات الرواية وكان أمينا فى ترجمتها إلى حد بعيد » .

فكيف قدم محفوظ شخصياته الروائية فى هذا العمل الأدبى الكبير ، سواء فى رسم أبعادها التى تحراها الفيلم ، أو فى التنوع الذى تميزت به سواء كان داخل سمات الشخصية الواحدة أو ما بين جميع الشخصيات .

أولا : وصف الشخصيات

لجأ محفوظ فى إبراز ملامح شخصياته بأبعادها الثلاثة إلى الوصف المباشر حينا وإلى الحوار بينها حينا آخر ، أو عبر طريق المواقف والأحداث التى تضع السمات على محك الفعل الدرامى أو ردود الأفعال .

يصف الأديب فى روايته الأم بأنها : « ذات وجه بيضاوى نحيل وأنف غليظ قصير ، وذقن مدبب ، شاحبة البشرة على احدوداب فى الظهر ، وقصر فى القامة ، لم يبق من حيويتها إلا نظرة قوية تنم عن الصبر والعزم » .

فإذا تصفحنا الرواية بطولها جمعنا من الصفات المتناثرة للأم أنها كانت تتحلى بالحكمة والجلد والكفاح والقوة ، فصارت محور البيت ، وقائمة بدور الأب ، وأرملة

قوية حازمة تجترّ الحزن والقلق ، ويتناقض ظاهرها الدال على الحزم والقوة مع باطنها الذى يندى رحمة وعطفا على أسرتها البائسة . . ورغم شعورها بالخلاء إلا أنها أبت الاستسلام لليأس ، وكانت لا تتسم بالتسامح الذى يتمتع به الأب .

أما حسنين ، فهو ذو طول فارع ووسامة بدنية ، فى الثامنة عشرة من عمره ، وهو فى المرحلة التوجيهية ، محب للمظاهر ، ميال إلى الأنانية والذاتية ، ساخط على الأقدار ، ذو طابع حاسم وقوة تصميمية وجلد ، يشعر بالزهو والخيلاء ويستنكر ماضيه فضلا عن جحوده أفضال الآخرين .

وأطلعنا الفيلم على نفيسة مطابقة لوصف محفوظ لها ، بشحوب بشرتها ودنوها من الدمامة وقصرها ، واحدوداب ظهرها ، وقصر ضفائرها ، وتشابهها مع أمها فى كثير من الصفات ، وهى إلى ذلك متمتعة بخفة الظل ويحبها لأسرتها وخاصة أخيها حسنين ، وهى تعانى من رغبات جنسية مكبوتة ، ولكنها ثائرة لكرامتها ، شاعرة بالعزة لأنها ابنة لأحد الموظفين .

وفى وصفه لحسن الابن الأكبر يقول محفوظ أنه : « كان يشبه أخويه ، وإن اختلف عنهما فى نظرة عينيه التى تنم عن جراءة واستهتار وفى طريقة ترجيله لشعره الكثيف المنفوخ ، وعنايته بنفسه ولبسه للبدلة الذى يدل على قدر غير قليل من الابتذال » .

ثم يقول فى موضع آخر : « . . . وكان فى الخامسة والعشرين متنعما بالحياة حلوها ومرها ، ومرها على الأكثر ، يقود حياة مضطربة مستهترة أضفت على علاقته بوالديه شقاقا ، وملاحاة ، وقد نبذ الحياة المدرسية ، وبدا وثنيا بالفطرة ، وكان ابن الشارع كما دعاه أبوه ساعة الغضب ، وقد طبع على العبث ، ولم يعد قلبه تربة صالحة لبذور العقيدة وما انفك يتخذ منها مادة لمزاحه ودعاباته » . . . « وكان يطرد من البيت فيتسكع أياما ويعود ، وقد اكتسب شرورا جديدة من مخالطة الأشقياء والغوص فى الإثم والإدمان ، وكان كثير العراك ، وفرض نفسه على البيت فرضا ، يلقى سخط أسرته باستهانة أو بدعابة أو بشجار » .

ونعثر على أوصاف متعددة لباقى الشخصيات التى تحرى الفيلم أمانة عرضها سواء ما اختص بها محفوظ مثلا : فريد أفندى أو بهية أو حسين . لكن محفوظ قد استخدم إلى جانب الوصف المباشر الذى سقنا عليه أكثر من مثال ، وسيلة أخرى لتجلية ملامح الشخصيات معتمدا على ما دار بينها من حوار .

ويؤكد الحوار مثلا على صفات حسنين الخلقية ، فهو محب للمظاهر ، يرد على زميله فى المدرسة وقد حذره طمع الأوصياء على أبناء المتوفى فى ثرواتهم :

- من حسن الحظ أننا تركنا عقارات .

أو يقول لأخيه حسن وقد شعر بالعار منه :

- لم أكن ضابطا ، أما الآن فقد أصبحت سمعتى مهددة .

وهو مجترئ ، مستهزئ بأولياء النعم ، لا وفاء فى قلبه لأحد ، يقول لأخيه حسين وهما فى منزل البك ينتظرانه ليؤدى لهما خدمة جليلة :

- أتظن أنك ستحاور شيطانا ، تكلم معه بشجاعة ، سأتكلم أنا أيضا ، ملعون أبوه .

ومن حوارات نفيسة نلمح حبها الشديد لأبيها فوق كل ما عداه ، تقول لها الأم أن تكاليف الحياة أصبحت صعبة بعد وفاة الوالد فترد :

- لا أحد يموت جوعا ، أما المصيبة التى تجل عن العزاء فهى موته هو ، أسفى عليك يا أبتاه .

ونفيسة واعية مدركة لدمامتها ، ترد على طالب متعة يغازلها وهو مخمور :

- جميلة كالقمر .

- لست من الجمال فى شىء .

- لا تخلو امرأة من جمال .

- إلاى .

أو تخبر أخاها حسنين بعد عودته من الكلية الحربية طالبا :

- اضطررت فى غيابك أن أرد على خطابات حسين بخط أقبح من وجهى .

وتشعر بالغيرة من بهية ، إذ تمنح حسنين مبلغا وتحذره بعد أن خطب بهية :

- هذا لفسحتك أنت وحدك .

وترد على أمها بعد فسخ خطوبته واستياء أمه :

- لا خوف على بهية ستتزوج اليوم أو الغد .

يقول حسين :

- هذا كلام يصدق على كل فتاة لكنه لا يصلح دفاعا عن خطئنا .

فترد :

- بل لا يصدق على كل فتاة ، والدليل على ذلك أنه لا يصدق على أخت حضرتك .

وهكذا . . نستطيع من خلال الحوار أن نرسم صورة لهؤلاء ولغيرهم من الشخصيات ؛ رئيسية أو ثانوية ، فى الرواية مما التزم به الفيلم أمام الجماهير .

أما عن طريق المواقف والأحداث فإن السمات لا تزال متجلية من خلالها . . . فالأم تمضى منذ أول يوم بعد الوفاة إلى وزارة المعارف لبدء إجراءات المعاش ، ثم لا تنسى أن

تزور أحمد بك يسرى لتحريك الإجراءات ، وتقبل لابنتها أن تقوم بأعمال الخياطة لزبائنها المقربين لقاء أجر معلوم ، وتفضل جلسة المساء فى شبه إظلام توفيرًا لنفقات الكهرباء ، وتغسل وتكنس وتطبخ وترفو ، إلى آخر ما يقع عليها من أعباء .

وهى ترفض التحكم فى مستقبل ابنيها حسين وحسنين وتقبل خطبة حسنين لبهية فى ظروف معسرة وفاءً لجميل الرجل على الأبناء ، ويهديها تفكيرها إلى استئجار شقة أكثر تواضعا وأقل تكلفة عقب الوفاة . . مما يدل على أخلاق الأم العملية وحسن تدبيرها ، وجلدها وكفاحها ، وحبها لأبنائها ، ووفائها للأوفياء .

أما حسنين فقد أكدت الأحداث بعضا مما ورد من صفاته ، وكشفت عن سمات جديدة له لم ترد خلال السياق : فيقف موقفا أنانيا من أخيه حسين مطالبا إياه بالتوظف عقب حصوله على البكالوريا ليضيف إلى دخل الأسرة بضعة جنيهات ، ويرفض الطعام المتواضع ويخجل من مهنة أخته ، ويتنصل من أخيه تاجر المخدرات ويتبرأ منه وهو طريد الشرطة ، مطلوب للقضاء ، وهو لحوح فى مشاعره ونزواته من خلال تعقبه لبهية وملاحقته لها من مكان إلى مكان ، ويتنكر لماضيه فيهجر حارة نصر الله إلى سكن جديد بعيد ، وطموحه لا يقف عند حد فيتقدم لخطبة ابنة أحمد بك يسرى وبينهما فارق اجتماعى كبير .

ولا تزال الأحداث - إذا سقنا مزيدا منها - تطلعنا على أخلاقيات حسين أو فريد أفندى أو حسن أو سلمان جابر أو غيرهم من الشخصيات .

ثانيا : التنوع فى الشخصيات

تسير رواية « **بداية ونهاية** » فى خط طولى ، وتتوالد الأحداث عن نفسها فى خط واحد لكل الشخصيات من البداية إلى النهاية ؛ لتحدد مسار كل شخصية فى نوعية السقوط المحتوم ، حسنين الأنانى ، نفيسة العاهرة ، وحسن البلطجى الذين تجمعهم أسرة واحدة » كما وصفها هاشم النحاس .

وهى إشارة - وإن كانت عابرة وضمن تعليق منصب على أحداث الرواية - إلى وجود قدر من التنوع فى الشخصيات .

والواقع أن الرواية تمد الفيلم بشخصيات تصنع بتنوعها عالما كاملا يصل ما بين الطبقات جميعا ، وإن كان سواده الأعظم قد اختص الأسرة البرجوازية الصغيرة بالتركيز .

فالطالب ، وتاجر المخدرات ، والعاهرة ، والمطرب ، والفتوة ، والموظف ، والبقال ، وربة البيت ، والميكانيكى ، والبك ، والضابط ، والخادم ، وغيرهم من



« بداية ونهاية » . رواية نجيب محفوظ - إخراج صلاح أبو سيف ١٩٦٠ .

وظائف أو مهن أو أوضاع مهنية احتوتها الرواية بهذا الثراء .

وبعد ذلك فالأنانى الانتهازى ، والمشاغب البلطجى ، والوديع المسالم ، والأم المكافحة ، والابنة الضائعة ، والفتاة المراهقة الساذجة ، . . هو تنوع آخر جديد يشير هذه المرة إلى الملامح العامة للشخصيات .

ثم إن المستهتر ، والمتعقل ، والرزين ، والمتهور ، والحاسم ، والحاقد ، والمخادع ، والمخدوع ، والبرىء ، والطاهرة ، والعاهرة ، والمدعى ، وخفيف الظل وثقيله ، كل ذلك مما يضيف إلى سابقه تنوعًا هائلاً فى الشخصيات أو صفاتها .

لكن هذا التنوع على ثرائه وأهميته للعمل الفنى وما يضفى عليه من واقعية وحياة لم يكن قاصرًا على هذه الوظيفة فحسب ، بل أفاد العمل من ناحية أخرى حين أنشأ التشابه أو التقابل المطلوب بين الشخصيات حين يكون كلاهما عونًا على تجلية الشخصية الرئيسية ، حيث نصنع شبيهًا لها يؤكدها أو نقيضًا لها يوضحها ، أو يخلق معها صراعًا مطلوبًا للدراما بوجه عام .

فالأم المكافحة لها فى الرواية نظير ونعنى به ابنتها نفيسة التى لاتعرف الراحة البدنية أو النفسية طوال الوقت ، وإن اختلفت المصائر بعد اختلاف الأخلاقيات .

وفريد أفندى الذى يبذل العون للأسرة هو معادل شعبى لأحمد بك يسرى الذى لعب أخطر دور فى مساعى الأسرة نحو تحسين مستقبل الأبناء .

وتناظر نفيسة – على مستوى السقوط – أخاها حسن الذى احترف الصعلكة ، ثم البلطجة ، وأخيرًا تجارة المخدرات .

وحسنين فى انتهازيته وتنكره لفتاته وشراهته تجاه المرأة ، لا يقل فى درجته عن سلمان جابر الذى يقضى نهاره فى الغزل للإيقاع بالفرائس من الفتيات والتنكر للعهود .

وحسين المتعقل ، المطيع لوالديه المتطلع إلى حياة الشرف والاستقامة والاستقرار يماثل فى سجاياه بهية النقية المتمسكة بالفضيلة والطهارة والطامحة إلى الزواج .

وعلى الجانب الآخر وبعيدًا عن المشابهات يفصح التنوع الذى سقناه عن تقابلات عديدة بين الشخصيات : فنموذج الانتهازى الأنانى المتسلق حسنين يقابله فى الأسرة نفسها نموذج آخر يناقضه ألا وهو أخوه حسين الذى يحس بآلام الأسرة ويلتمس المعذرة لأمه ويتحرى المسلك الشريف مع بهية ، ويضحى من أجل ذويه ، ويصلح خطأ أخيه ، ويظل هو صوت العقل والاستقامة بين الجميع .

كما تقابل بهية بشخصيتها المتعففة ونقائها وحرصها على شرفها نفيسة المتهالكة على الحب والمتعة والسادرة فى طريق الخطيئة بغير تراجع أو نكوص .

وإذا كان حسن وحسنين وسلمان جابر نماذج شريرة بشكل من الأشكال ، فإن فى حسين وبهية وفريد أفندى والأم نماذج أخرى تناقض بخيرها وعطائها وكفاحها ما رُكِّب فى النماذج الأولى من شرور .

ولا يقتصر التقابل أو التناقض فى تقديم الشخصيات على المواجهة بين صفات شخصيتين ، بل إن التناقض يحدث أحيانا بين صفات الشخصية الواحدة نفسها ، أو ما بين ظاهرها وباطنها فى بعض الأحوال .

فنفيسة التى تشعر بالحقد على الرجال والغيرة من بهية ، وتلعن أيامها وتندب حظها وتعيش بعقدة عنوستها وسقوطها ، لا تألو جهدا فى عطائها ، والفرح الغامر لنجاح أخويها ، والاغتباط بخطبة أخيها ، والمشاركة الوجدانية الحارّة مع الجميع .

وحسن البلطجى « قد احتفظ له الفيلم بأبعاد شخصيته ، كما هى فى الرواية ، وما فيها من تناقض ، فرغم شراسته التى تدعمها قوته البدنية ، إنما يحمل قلبا كبيرا نحو أسرته » .

« وحزم الأم هو سمتها الأساسية الواضحة فى كل تصرفاتها ، لكنها تكشف عن قلب الأم العطوف عندما يزورها ابنها العاق بعد غيبة طويلة ، فتتنحى به جانبا تسأله عن أحواله ، وترفض التحكم فى مستقبل حسين ، وتتنازل لحسنين بعد تخرجه ليصبح هو الصوت الأعلى فى الأسرة ويحرك الأم بعد أن كانت تحركه » .

وهو تناقض بين « ظاهرها الدال على الحزم والقوة ، وباطنها الذى يندى رحمة وعطفا على أسرتها البائسة » .

وربما كان لهذا الرسم الدقيق لملامح الشخصيات فى الرواية ومقدار ما تميزت به من تنوع على مستوى الفرد أو مستوى المجموع ، وما أفرزه هذا التنوع من تشابهات وتنوعات أو تناقضات وتقابلات . . أثر واضح فى أن يؤدى الممثلون أدوارهم فى إجادة حيث لم يهبط أحد منهم عن المستوى العام للفيلم ، وأن يطبق الممثلون على أدوارهم بنهم شديد ، حيث راحوا يشرحون المراحل الدرامية التى تمر بها شخصياتهم فى سياق العرض فى فهم وإدراك رائعين .

ويرجع ذلك فى نظر سامى المعداوى إلى : « قدرة صلاح أبو سيف على توجيه الممثل بما يتفق والشخصية التى يقوم بها ، حيث دل المخرج على أستاذيته فى هذه الناحية ، وما كان له أن يصل إلى هذا المستوى بغير دراسته المتعمقة للشخصيات » .

. . . تلك الشخصيات التى أفاضت الرواية فى تعميق سماتها على كل المستويات .

الصراع

أفردنا المبحث السابق للشخصيات وتنوعها الكبير الذى أنشأ التناقض فيما بينها ، فأثار ما يثيره التناقض من صراع ظاهر ، تتعدد مظاهره فى هذه الرواية طبقا لتنوع الشخصيات . فضلا عن الصراعات الداخلية أو الأزمات المعتملة بباطن الشخصية الواحدة فى كثير من الأحيان .

أ) الصراع الظاهر

أول ما يبدو من صراع فى الرواية والفيلم معًا ، هو صراع الأم من أجل السيطرة على الأسرة ، وضمان استقرارها الاقتصادى حتى تصل بها إلى بر الأمان :

فتبدأ بتوصيف الحالة قائلة : « مصيبتنا فادحة ، ليس لنا إلا الله والله لا ينسى عباده » ثم تقترب من لب الموضوع : « وقد رحل العزيز الغالى دون أن يترك شيئا إلا معاشه » .

وتنتهى إلى طلب مدغم : « وكم من أسرة مثلنا صبرت حتى أخذ الله بيدها » .

ثم إلى طلب صريح : « لن يكون بالإمكان إعطاؤكما أى مصروف يومى » .
وتبدأ المعارضة على استحياء . . .
- كل المصروف ؟
ليبدأ الحسم الباتر :
- ولا ميلم !
ثم تتحول المعارضة إلى استعطاف :
- « سنكون التلميذين الوحيدين اللذين تخلو جيوبهما من مصروف » .
لكن الاستعطاف والاستماله ، لا يجديان مع رغبتها فى السيطرة على الأمور .
- أنت واهم ، المصائب كثيرة والمصابون من التلاميذ لا حصر لهم ، و هبْكُما الوحيدين الفقيرين ، فما فى هذا من عيب ، ولست المسئولة عما وقع .

وهى تنفى عن نفسها بحق مسئولية ما وقع فى الماضى لتثبت لنفسها المسئولية عن المستقبل ، وإذ تطمئن إلى حسم الجولة لصالحها : تشرع فى الأحكام الاقتصادية المتشددة لتفرضها على الجميع . ثم تستدير إلى حسن تحثه على العمل ، وتسوغ لنفيسة امتهان الخياطة ، لكنها تصبح أشد ضراوة وقمعا مع حسنين الذى يمثل جناح التمرد والمعارضة ، وتنزل إلى الشارع فى مساع متواصلة لتدبير المعاش ، وتقرر رغم معارضة الجميع استبدال الشقة بغيرها أقل تكلفة وإيجارا وتنهر المعارضين ، ثم تبادر إلى بيع الأثاث ، وتفحم المتسائلين حيث يقول حسنين :
- فرق الإيجار خمسون قرشا وهو ما يتناسب مع الفرق بين الشقتين !
- هل تتعهد بدفع الفرق التافه !

لكنها وقد كسبت هذه الجولات بعد صراعها الظاهر مع أفراد أسرتها تخسر جولة من الصراع مع حسنين الذى أحرجها بمسألة خطوبته لبهية واستخدام عنصر المفاجأة ، والتآمر وتوسيط والدها لدى الأم ؛ فمنعها حياؤها أمام ما للرجل من أيادٍ على أسرتها من الدخول فى صراع عنيف ، وإن كانت قد أبدت المقاومة على استحياء : « حدثنى أبوها عن آمالك الواسعة وهيامك العجيب ، لكننى حدثته بدورى عن تعاستنا وأثاث بيتنا الذى نبيعه قطعة وراء قطعة ، وشقاء أختك ، وصارحته بأن أحدا من أبنائى لن يتزوج قبل أن ينهض بأسرته المنهارة » . . . « وقامت عنه وهى لا تكاد ترى ما بين يديها من الحزن والغضب » .

ثم تبدأ جولة أخرى من الصراع مع حسنين وهو ينوى الالتحاق بالحربية ومصروفاتها المكلفة ، ويتلوه صراع آخر معه وهو يحاول طمس الماضى كله والتخلص منه بالارتحال

عن العطفة والتخلى عن أخيه حسن ، إلى آخر جولاتها معه حين فض خطبته لبهية ، والأم تقاومه حتى آخر حجة ، إلى أن كان له ما أراد .

ويحتوى الصراع الذى خاضته الأم ، وعرضناه ، شطرا كبيرا من صراع حسنين نفسه ، وإن أضافت إليه الرواية صراعه مع بهية للإيقاع بها ، ومع حسين فى الشئون اليومية ، ثم صراعه مع حسن ليودع حياة السقوط التى يحياها حفاظا على سمعة الضابط الجديد .

لكن الصراع الذى تجسده الرواية والفيلم فى مشهد خالد يبدى فيه هذا الشاب المغرور تأففه من هذا العالم المتدنى الذى يعيشه أخوه ويرتزق منه ، ينتهى لغير صالح حسنين ، يقول حسن : « السجن أحب إلىّ من الحياة الشريفة ، لأننى لو استمسكت بها طول حياتى لما حليت كتفيك بهذه النجمة . . . حياتك أنت أيضا غير شريفة ، فهذه من تلك ، لقد جعلت منك ضابطا بنقود محرمة . . ومن العدل إذا كنت ترغب حقا فى أن أقلع عن حياتى الملوثة ، أن تهجر أنت أيضا حياتك الملوثة فاخلع هذه البدلة ولنبدأ من جديد ! » .

ولحسن صراعاته أيضا ، بدءا من نقاره مع أمه وإخوته ، إلى محاولته المستميتة فى كسب قروش من القمار والعراك ، إلى تمسكه بأهداب الهزيمة الساحقة ليتربع على عرش حارة جندف ، وحتى صراعه الأخير مع أخيه حسنين ، فضلا عن صراعاته التى اطلعنا على نتائجها نزيفًا وكسورا وهروبا من البوليس .

ويمثل هذه الصراعات قد مرت نفيسة أيضا ، مع حسنين ومع زبائن ماكينة الخياطة ومع سلمان جابر فى نهاية المطاف .

« فضلا عن صراع حسين مع أخيه حسنين ومع باشكاتب المدرسة وصراعات بهية مع حسنين إلى آخر ما فى الرواية – ونقله الفيلم – من صراعات انتهت بمصرع الجميع ، حيث الفقر وحده هو المسئول عن البناء الذى تصدع والشمل الذى تبدد ألا وهو شمل الأسرة الكادحة التى كان للتضحية عند كل فرد من أفرادها طعم ومذاق وفهم خاص ووجهة نظر حددت الطريق وقررت المصير » .

ب) المعاناة الداخلية

لم تكن الصراعات الخارجية الظاهرة هى كل ما أحاط بشخصيات الرواية واستغرقهم على النحو الذى عرضناه ، بل إن طرفا آخر منها كان يعتمل دوما فى الأعماق ليضيف عمقا آخر للصراع فيثريه أو يؤكده أو يطبعه بالتنويع :

فالأم مثلا تحث ابنها الأكبر حسن على هجر حياة الصعلكة والبحث عن عمل يساعد الأسرة على تكاليف الحياة لكنها تعلم سلوكه واستعداده للتغيب عن المنزل خاصة وهو يقول لها :

- مثلى لا يضيع فى الحياة ، إننى أستطيع أن أشق طريقى ، والفرص كثيرة ، ولن أطالبك بغير المأوى واللقمة .

فترد عليه بأن الموقف لا يحتمل الهذر وأن الأسرة فى حاجة إلى من يطعمها فكيف تهيئ له اللقمة والمأوى ؟

« وتنهدت فى يأس أنها حيال مشكلة حقا لا تدرى ماذا تفعل وأخوف ما تخاف أن يستسلم لحياة البطالة والكسل والتسكع خاصة إذا فتر تأثره بموت أبيه ، فقالت برجاء « أرجو أن تبحث بجد وإخلاص عن عمل » .

وإذا سألها أحمد بك يسرى بعد أن صرحت له بأزمة صرف المعاش .

- هل أنت فى حاجة إلى المساعدة (وهو يقصد المساعدة المالية) ، يصف محفوظ الموقف بقوله : « ياله من سؤال ، إنها لا تملك إلا جنيهين ولن تجد سواهما حتى يصرف معاش المتوفى ، ولكن كيف تفصح له عن هذه الحقيقة ، ولم تتعرض لمثل هذا الموقف من قبل وإنه لموقف يستوجب أن تألفه ، وعقل الحياء لسانها فسكتت قليلا ثم قالت بصوت منخفض « أحمد الله على الستر فبوسعى أن أنتظر قليلا » .

وعقب نجاح حسين وحصوله على البكالوريا وقد أصبح على أعتاب المرحلة الجامعية سأل أفراد أسرته وهم ملتفون حوله يهنئونه بالنجاح .

- ماذا لديكم عن الخطوة التالية ؟

« وكان للأم رغبة ، فهى تود أن تنهى الحال التى يكابدونها بأى ثمن وكانت تعلم وقد خلا البيت مما يمكن الانتفاع بثمن بيعه أنهم لن يستطيعوا مواصلة هذه الحياة بعد الآن ، إنها لم ترتح إلى إملاء رغبتها عليه ونفرت من التحكم فى مستقبله كما تتحكم فى حياته فقالت باقتضاب : فلنتدبر الأمر قليلا » .

وتنشأ مثل هذه الصراعات الداخلية لدى الأم كلما عنَّ للأسرة طالع سعيد أو موقف معقد ؛ كما هى الحال فى رغبة حسنين بالالتحاق بالحربية ، أو قراره بالانفصال عن بهية أو غيرها من المواقف والأحداث .

ومما لاحظته ، ويستوجب الإثبات قبل المضى فى ضرب الأمثلة على الصراع الداخلى أو الأزمة الشخصية أن الرواية قد أشارت وهى تشرح أبعاد هذا الصراع إلى أدلة خارجية عليه تمد الوسيط السينمائى إلى حد ما بحاجته منها ؛ سواء فى إرشادات الأداء

أو فى نبرة الصوت أو فى محتوى الحوار . وسوف نعرض لأحد هذه الأمثلة من المعاناة الداخلية نختارها مما شغل باطن نفيسة إثر سماعها بتنكر سلمان لها واختياره عروسا غيرها بل وتكليفها هى بحياكة ملابس العروس !

« فقد انطلقت صرخة من فمها دامية ، وشعرت بأنها تموت موتا سريعا داميا ، وساعدتها الظلمة على إخفاء معالم وجهها فشدت على أصابعها حتى لا تصرخ مرة أخرى ، إنه كابوس ، وعاودتها ذكرى مخاوف قديمة غامضة كقلق ينشب أظافره فى صدرها أو يقشعر لها البدن . . . عاودها الشعور الثقيل الرهيب بأنها تموت ، لقد ذاقت قساوة الدنيا ولكنها لم تصدق أنها قاسية إلى هذا الحد ، وعضت على شفتيها وهى لا تدرى كيف تقاوم هذا الانحلال والتهدم الساريين فى روحها ، ولكنها يجب أن تتمالك نفسها فلا يصح أن ترتعش نبرات صوتها أو تختنق من شدة التأثر ولعله من الخير أن تلوذ بالفرار إلى حين . . » .

ومن اللافت أن هاشم النحاس ، فى معرض شرحه لأسلوب المخرج فى تحويل مثل هذه المشاعر المتولدة عن الصراع الداخلى إلى حركة أو صورة ظاهرة ، يزعم أن : « نجيب محفوظ قد استغرق فى وصفها ، وما تعانيه من آلام صامتة ، دون أن تصدر عنها حركة ، سوى عضة شفتيها ، ولا توازى هذه الحركة إطلاقا ما يجتاح نفيسة من آلام مبرحة على النحو الوارد بنص الكتاب ، أما فى الفيلم فنراها تنسحب بسرعة إلى المطبخ وخلف الباب الذى يرتكن عليه ظهرها تنفجر فى بكاء مكتوم » ثم يختتم ملاحظته تلك بقوله : « إن الحركة الظاهرة هنا لا وجود لها فى الأصل الروائى » .

ومراجعة النص من الرواية والعبارات التى أكدناها ببنط أسود ، تنفى هذا الزعم من الأساس ، خاصة وأن هاشم النحاس لم يلتفت إلى بقية الوصف الذى ساقه محفوظ إذ يقول : « ولم تمسك عن تحقيق نيتها ، فتناولت قدح القهوة **ومضت إلى المطبخ . وهنالك زفرت من الأعماق ، وشدت بيديها على ضفيرتيها الصغيرتين بشدة وهى تحملق فى** سقف المطبخ الملوث بالهباب . . . وعندما نادتها أمها ، ذهبت وهى **تعض على نواجذها** » .

ومن ثم فإن ما حسبه هاشم النحاس تصرفا إخراجيا من صلاح أبو سيف ، إنما هو مفردات واردة بالأدلة الظاهرة التى فاقت عددها ما قدمه صلاح أبو سيف .

ومن أمثلة الصراعات الداخلية التى وردت بالرواية ما دار فى نفس حسين عقب مغادرتهما لفيلا أحمد بك السيد .

« حسنين : إنى أعجب لما تتحلى به من رضى وهدوء ! ولكنه مجرد تظاهر لا يمكن أن يخدعنى . فيرد عليه حسين وما جدوى الحنق ؟ » .

« يجب أن تتغير ، من حقنا أن ننعم بالسكن النظيف والمأكل الصحى والمركز المرموق ، أين نحن ، كيف نعيش ، ماذا تكابد أمنا ، أين أخونا حسن ، كيف انقلبت أختنا إلى خياطة ؟ » .

« وقطب حسين وقد تنغص صفوه وتملكه الحنق وصاح بأخيه فى لهجة تنم على العتاب : خياطة . . واشتد الغضب بحسين ، لا لأنه ينكر ما قاله حسنين ولكن لأنه يسلم به فى أعماقه ، وما كان يرحب حقا بزواج أخته وسعادتها » .

ثم راح فى مناجاة داخلية يقول : « إننا نأكل بعضنا بعضا . . أى وحشية . . أى حياة » .

ومن أمثلته أيضا ما دار داخل حسنين عقب اكتشافه سقوط أخته وذهابه بها إلى الجسر لتنتحر إذ « لبث حسنين مضطربا ، متوتر الأعصاب ، يتجاذبه الغضب واليأس والرهبة ، كيف تنتهى هذه المحنة ، كيف أخرج منها ، أيمكن حقا أن ينسدل عليها الستار دون أن تفوح منها رائحة كريهة . . ما أشد عذابى ، إنى أسوقها إلى الموت ، هل تواتيها القدرة . . الأمر يتعلق بأختك ، آه قاتل الله ضابط البوليس ، ليس الموت بنهاية ، ولكنه بداية لتعاسة أخرى تنتظرنى فى البيت » ، « **وكان يوسع خطاه كالهارب** وخارت مقاومته عند شجرة صفصاف ضخمة **فتوارى وراءها فى إعياء . . . وجعل يكتم أنفاسه ، ويزدرد ريقه فى تشنج وهو يترقب** » .

والواقع أن الأمثلة على مثل هذه النوعية من الصراع الداخلى لا حصر لها ، لكنها فى كل مرة يطلعنا نصها فى الرواية على أدلة ظاهرية لها ، استقاها الفيلم منها فى كثير من الأحوال .

٥ - جاذبية الأحداث

يعلق أحمد حمروش بمقاله فى مجلة « التحرير » على فيلم « **بداية ونهاية** » فيقول : « لقد أجاد صلاح عز الدين فى كتابة السيناريو إلا أنه مضى مع الرواية يقدم كل الحوادث صغيرة وكبيرة » . ثم يقرظ صلاح أبو سيف بقوله « إنه كان فى قمة التوفيق فى ربطه للأحداث » .

كما يشير الناقد **أحمد رأفت بهجت** إلى الفيلم بقوله : « إنه من الأفلام التى شاهدناها كثيرا دون ملل حتى أصبحت أحداثه وشخصياته منحوتة فى ذاكرتنا » .

ويبدو من التعليقين أن أحدهما يفسر الآخر ، حين ينفى الأخير شعور الملل عند مشاهدة الأحداث ، فيسوغ ما اعترض عليه الأول من إثبات للحوادث صغيرها وكبيرها

نقلا من الرواية إلى الفيلم .

ويضيف هاشم النحاس تأكيدا لهذا الاستنتاج بقوله : « أما الأحداث فتتوالد عن نفسها فى خط واحد لكل الشخصيات ، وفى تطور درامى واضح من نقطة البداية إلى نقطة النهاية » ، وهو فى قوله يمس الأحداث ضمن إطار الحبكة الدرامية ثم يعدد ويصف هذه الأحداث بأنها تتوالى فى تسلسل يحكمه - على وجه العموم - قانون العليّة ، مما يوفر قدرا كبيرا من سلامة الانتقال من مشهد إلى آخر ، كما يضفى هذا النوع من البناء الروائى ، سهولة استيعابه بالنسبة للجمهور .

أى أن نقاد الفيلم قد أشاروا أولا إلى تحرى الفيلم إثبات معظم أحداث الرواية صغيرها وكبيرها ، وبرروا ثانيا هذا التوجه ، بما فى الرواية من قوة الحبكة وقانون العليّة فى توالد الأحداث بعضها عن بعض ، وأكدوا ثالثا على أن ذلك هو ما ينفى الملل عند متابعتها على غزارتها ، وأن حبكتها ذات الطابع التسلسلى هو ما تميل إليه الجماهير .

والواقع أن هذه الخصائص التى لمسها النقاد حيال أحداث الفيلم ، لم تكن وحدها كافية لتفسير غزارة الأحداث المنقولة عن الرواية ، ولا كان قانون العليّة بكاف أيضا لتفسير قول أحمد رأفت بهجت أننا شاهدنا هذه الأحداث أكثر من مرة دون ملل .

ذلك أن الأحداث والمواقف التى وردت بالرواية - على كثرتها - قد اتسمت فى أغلبها ، بسمات أخرى فى ذاتها ، وبغض النظر عن الحبكة العامة ، جعلت لها جاذبية ترجع إلى ما فيها من طرافة أو سخونة أو تشويق أو توتر بل روح فكاهة فى بعض الأحيان .

واستعراض بعض الأمثلة كفيل بتفصيل ما أجملناه :

اقترب الأخوان من باب المنزل وطرقاه ودخلا « وتسمرت أقدامهما وراء الباب لمنظر غريب لم يتوقعاه . . رأيا أثاث البيت فى الصالة فى اضطراب شديد وقد رصت المقاعد فوق الكنبات ولفت الأبسطة وفكت الدواليب ولاحت الأم ونفيسة مشمرتين يعلوهما التراب ويتصببان عرقا . . . » ويسفر الموقف بعد السؤال والاعتراض والحسم عن انتقال الأسرة إلى شقة سفلية تعبر عن تدهور الأحوال . فهو حدث يدفع شخصيات الرواية إلى التساؤل عن كنهه وغموضه مثلما يدفع الجمهور أيضا إلى مشاركة الأخوين فى محاولة الفهم والاستيعاب . ويؤكد للمتلقى حقيقة الموقف الاقتصادى وأسلوب الأم فى فرض الأحكام ، ويثير التعاطف المطلوب مع الأسرة المنكوبة التى تواجه ما يشبه الزلزال .

وحينما ذهب حسنين إلى شقة فريد أفندى لأول مرة بصحبة أخيه لإعطاء الدروس لابنه سالم ، ثبتت عينا حسنين على داخل الشقة ليرى بهية ، وتبدأ بعد ذلك قصة ولعه بها ومطاردته لها كلما حانت فرصة ، وتولد عن هذا الحدث أحداث أخرى ذات طابع تشويقى

مثلما صعد وراءها إلى السطح ، وضيق عليها الخناق ، وتعرض لها ، حتى ظهر أخوه حسين ظهورا مفاجئا بالسطح ليفضح سره وما سلكه من سلوك .

ومن الأحداث المماثلة أيضا لقاء فريد أفندى بالأم عارضا عليها فى ظل ظروفها المعيشية مسألة زواج حسنين وبهية ، مما يصنع التشويق النابع من توقعات المتلقى تجاه رد فعل الأم .

ومن هنا أيضا ، مراودة سلمان جابر لنفيسة واصطحابها إلى منزله وسلبها شرفها فضلا عن أحداث النجاح ، والتوظيف ، والالتحاق بالحربية والتخرج ، وجميعها قد عرضتها الرواية بالتشويق المطلوب وفى مكانها الصحيح .

ولعل طرافة الأحداث قد شكلت عاملا من عوامل جاذبيتها مثلما هى الحال فى اقتحام حسن لدكان سلمان جابر - بعد اعتدائه على نفيسة - وما أصاب سلمان من هلع وهو يتحسب مصيره المحتوم ، فنقر حسن على المكتب وقال بجرأة :

« نحن جيران ياعم جابر وأحسبنى خير من يحيى ليلة فرح سلمان ، واتسعت عينا سلمان ، إنه لايصدق أذنيه ، ألهذا الغرض جاء ، وندت عنه ضحكة ألحقها بأخرى ثم انفجر ضاحكا ، ضحكة عصبية لم يتمالك معها نفسه حتى التفت إليه حسن وأبوه فى دهشة واستنكار فأمسك وهو يقول : لا كانت الليلة إن لم تحيها أنت » !

وفى أوائل إغواء سلمان لنفيسة ، ضرب لها موعدا « وسارت معه متأبطة ذراعه بحى شبرا حيث يغلب الظلام على ضيائها ويقل المارة » ودار بينهما حوار حول كيفية الزواج والعقبات التى تحول دونه . . « وفتحت نفيسة فاها للتكلم ، فجمد الدم فى عروقها وشهقت شهقة فزع وكادت تطلق ساقيها هاربة ، لولا أن مر القادم تحت المصباح فتنور وجهه وتنهدت الأمان بعد الرعب ، وعجب سلمان فسألها :

- مالك . فقالت وهى متلهفة . .

- حسبته أخى حسن ! » .

وفى داخل مقهى على صبرى الذى افتتحه حديثا بما يحفل به من غناء ورقص وخمر « انتهى على صبرى من الوصلة الأولى حين جاء زنجى طويل رشيق مفتول العضلات يتطاير من عينه الشرر ووقف أمام القهوة وصاح بصوت وقح : « سمعت أن لديكم أقذر خمر توجد فى هذه الناحية ، وقصدت إلى هنا لأسكر ، وأزاح رجلا عن سبيله ، واتجه صوب مائدة يجلس إليها بعض الأفندية وألقى عليهم نظرة وحشيه وأمرهم بإخلاء المائدة ؛ فأطاعوا ، وجلس على كرسى وطرح ساقيه على كرسى آخر وهو يتفرس فى الوجوه بتحد وقح » .

وبدأ الحديث الهامس عن تاريخه الإجرامي الطويل وجولاته الظافرة في البلطجة فوصل الحديث بين علي صبري وحسن إلى القول :

– يقولون يا حسن أنه فتوة شديد البأس .

– دع الأمر لي .

– ستكون معركة شديدة .

– اعتمد على الله وعليّ .

وبدأت المواجهة الكلامية بين حسن والبلطجي الزنجي لثوان « كان الزبائن القريبون خلالها يتدافعون إلى خارج المقهى وامتلأ الطريق فيما يلي مدخلها بالمارة من نسوة من كل لون وسن ، على حين نشط عمال المقصف إلى إخفاء القوارير وما يخشى عليه من التلف من الأكواب والآلات الموسيقية وغيرها » ليتحول التوتر الشديد في الحديث إلى صدام دام بين ثورين متناطحين يروم كلاهما قتل الآخر والقضاء عليه .

ومن الأحداث التي لعب فيها التوتر والتشويق دورا كبيرا ، ما حدث عقب الغداء والأسرة مجتمعة حيث دق الباب الخارجي ؛ فقامت نفيسة تفتح ، وعادت جريا تنظر إليهم بعينين تلوح فيهما الدهشة والانزعاج .

– ضباط وعساكر !

– ماذا يريدون ؟

وتبدأ وقائع تفتيش الشقة بحثا عن حسن الهارب من البوليس .

ثم يتلوه حدث يوفر في أوله التساؤل والتوتر والقلق حين فاجأهم حسن جريحا كسيرا بين الحياة والموت وقد غدر به أعداؤه يريد الاختباء عن أعين البوليس في الشقة الجديدة التي استأجروها فارين من حارة نصر الله . . .

ثم يبدأ حدث جديد « في عصر اليوم التالي حيث كان يجلس وأمه وأخوه على الفراش ونفيسة في الخارج ورن جرس الباب وعادت الخادمة لتقول في ارتباك ظاهر لحسنين :

– سيدي ، عسكري بوليس يرغب في مقابلتك .

تناثرت نفوسهم كالشظايا فوثب حسنين قائما وهو يحدق في وجه الخادم فرمى حسن بقدمه من على الفراش إلى أرض الحجرة وهو ينظر إلى النافذة متنويا الهرب على حين رددت الأم بينهما عينين زائغتين ، وجمد حسنين في مكانه دقيقة واستخف جموده فهز منكبيه في يأس وذهب إلى الباب :

– أفندم .

– هل حضرتك الضابط حسنين كامل علي .

– نعم .

– حضرة ضابط نقطة السكاكينى يرغب فى مقابلتك فى الحال .

ونظر حسنين فيما وراء الرجل ولم ير غيره ممن كان يتوقع .

– ماذا يريد حضرته ؟

– أمرنى أن أبلغك رغبته دون أن يزيد .

وانصرف الجندى فقال حسن :

– لعل الضابط من معارفك فأراد أن ينبهك قبل أن يكبس البيت .

ثم ليفضى هذا الحدث بتوتره وقلقه إلى حدث يحمل قلقا أشد ومفاجأة أكبر وصدمة نهائية ختمت جميع الأحداث : حين قابل حسنين ضابط النقطة وعاش لحظات القلق والمخاوف والهواجس مما يخفيه الضابط ، وما بين الخوف والقلق والصبر على تردد الضابط فى إلقاء الحمل الذى يتحرج منه عاش حسنين لحظات عذاب تحولت إلى صدمة كبرى عندما قال : « دعنى أراها » .

ويظل منحنى الحدث صاعدا هابطا حتى بعد الصدمة ، فتعطى صياغة السرد الروائى أملا فى تكذيب الخبر الذى ألقاه ضابط البوليس .

« ومضى الضابط به إلى الباب المغلق متثاقلا ففتحه ، واقترب حسنين منه كمن يمشى فى حلم وألقى بنظره من فوق كتفه . . . إنها نفيسة دون غيرها » .

وعلى هذا النحو سردت الرواية أحداثها ووصفها وأضافت بوصفها جاذبية خاصة إلى كل حدث على حدة ، لتصبح الأحداث ضمن حبكة واحدة اجتمعت فيها جميع جاذبيات الأحداث المتفرقة لنلمس بوضوح تفوق « بداية ونهاية » على ما عداها ، من حيث أنها تمثل مستوى أرقى من النضج فى بناء الحبكة والأحداث . ويحسن بنا وقد استعرضنا فيما سبق من صفحات عناصر الجاذبية الفكرية فى الرواية ، وعناصر الجاذبية الروائية أو الدرامية فيها ، مما كان له أثر بالغ فى بناء الفيلم السينمائى المأخوذ عنها . . أن نقوم فيما يلى من صفحات بالتركيز على نوعية أخرى من خصائص القابلية السينمائية التى تتعلق هذه المرة بالعناصر السمعية والبصرية ، المتمثلة فى مفردات التصوير والظواهر الصوتية والتى كانت محلا للتقريظ أو الإعجاب فى الصحافة من جانب المحررين أو النقاد . . .

ثانيا : الإيحاء بالعناصر السمعية والبصرية

فى معرض تقييم فيلم « **بداية ونهاية** » كتب الناقد سامى السلامونى يقول :

« من بين أفلام صلاح أبو سيف التى أخرجها عن أعمال نجيب محفوظ ، بل من بين ما حولته السينما إلى أفلام من روايات على الإطلاق - فى مستوى فهم روح العمل الروائى واحترامه وتوصيل مضمونه بأمانة غير منقوصة ولا مشوهة ولا مبتذلة - يبقى أفضلها فى تقديرى ، وأكثرها اكتمالا فيلم « **بداية نهاية** » ، حيث أضيفت إليه لغة السينما الأكثر تعبيرًا وتجسيدا للفهم الشعبى البسيط » .

ولا تخلو تقريبا مقالة نقدية عن هذا الفيلم من الإشارة إلى مشهد أو أكثر لتكون محلا للتقريظ والإعجاب ، كمشاهد المواجهة بين حسن وحسنين بعد تخرج الأخير ، أو مشهد الانتحار ، أو مشهد لقاء الضابط مع حسنين ليسلمه أخته بنقطة البوليس فى قضية آداب ، أو مشاهد التقابل بين علاقة حسنين وبهية من ناحية ، ومشاهد علاقة نفيسة مع سلمان وطلاب المتعة الحرام ، وغيرها من المشاهد واللقطات .

فضلا عما بهذه المقالات من كيل المديح إلى زوايا التصوير والإضاءة والمونتاج وسلاسة الانتقالات وتأثير الصوت ، وغير ذلك من عناصر سمع بصرية قرظها النقاد .

لكنى أرى فى كثير من اللقطات والمشاهد التى مثلت مواضع الجاذبية والقوة والتقريظ فى الفيلم السينمائى ، انعكاسا مباشرا للوصف الدرامى ، أو السرد الروائى فى أغلب الأحيان ، وهو ما سوف نتبينه فى أمثلة تطبيقية موجزة تدلل على شيوع ما لم نورده من أمثلة فى هذا المجال .

١ - الإيحاء بزوايا التصوير

ومن أمثلة التطبيقات الملتزمة بإيحاءات الرواية فى فيلم « **بداية ونهاية** » بالنسبة لزوايا الكاميرا الموحى بها فى روايات محفوظ ، تلك اللقطة من أعلى لإحدى قطع النقود الفضية تسقط عند قدمى نفيسة لقاء ابتذال شرفها مع أحد الراغبين ، ولتأكيد المذلة والهوان والسقوط بالتطابق مع قول محفوظ « ترك القطعة الفضية عند قدميها وانطلق . . ذكرت القطعة الملقاة عند قدميها فنظرت إليها بغرابة ، وعاد انتباهها إلى القطعة الفضية تحت عينيها فرنت إليها طويلا » وهو المشهد الذى نفذه المخرج مستوحيا هذا التوصيف .

وفى الموقف الذى يدعو فيه ضابطُ البوليس حسنين ، ليتأكد بنفسه من وجود أخته فى غرفة الحجز ضمن البغايا ، تؤخذ اللقطة لنفيسة من أعلى قليلا ، لتبدو منكمشة على

الأرض مطأطئة الرأس مختفية الوجه ، بما تمثله اللقطة من نظرة حسنين الواقف فى مدخل الغرفة إلى حثالة من الساقطات ، وهو ما وصفه محفوظ بقوله :

« مضى الضابط إلى الباب المغلق متثاقلا ففتحه ، واقترب حسنين منه كمن يمشى فى حلم ، وألقى بنظرة من فوق كتفه ، كمن ينظر ليتعرف على جثة فى المشرحة » .

ومن الزوايا المنخفضة المستخدمة – فى الفيلم ذاته – لقطة يستعرض فيها الأخوان ڤيلا أحمد بك يسرى فى بهو الاستقبال ، حيث الفخامة وأثاث القصور ، فبدأ المشهد بلقطة من أسفل إلى أعلى لتملأ النجفة الضخمة المعلقة بالسقف فراغ الإطار ، وتمثل بذلك حالة الانبهار ، وحالة التطلع بمعناه القريب ومعناه البعيد التى وصفها محفوظ بقوله : « اتخذا مجلسهما بارتباك وجرى بصرهما على البساط الغزير والمقاعد الأنيقة والطنافس والوسائد والستائر المعلقة على الجدران كالعمالقة والنجفة المتدلية فى هالة لألاءة من سقف عال ، حيث أشار حسنين إلى النجفة وقال بسذاجة ، أنها مثل نجفة سيدنا الحسين » .

. . وقد قدم صلاح أبو سيف ، آخر مشاهد الفيلم متوافقا مع نص محفوظ . . حيث آخر سطور روايته : « بلغ حسنين الموضع نفسه من الجسر ، فارتفق السور **وألقى ببصره إلى الماء** ، تتدافع أمواجه فى هياج واصطخاب » ليلقى بنفسه فيه بعد لقطة « عين الطائر » إلى الماء المصطخب المهتاج .

٢ – الإيحاء بحجم اللقطة

وفى مجال اللقطة الكبيرة أو القريبة التى تبرز التفاصيل الدقيقة وتصنع التركيز لدى المشاهدين وتمنح الشحنة السيكولوجية للأشياء فسنعثر فى الإيحاء بها على العديد من الأمثلة .

فالمثال الذى أشرنا إليه من قبل عن قطع النقود التى يمنحها الزبائن لنفيسة عقب كل لقاء (فى سياق الحديث عن زوايا الكاميرا) يصلح أيضا للاستشهاد به فى مجال اللقطة القريبة التى احتلت فيها النقود والأيادى المرتعشة مساحة كبيرة من الشاشة ؛ لإبراز المعنى الكامن فى سقوط القطعة الفضية تحت الأقدام .

ومن اللقطات التى عبر بها صلاح أبو سيف فى « **بداية و نهاية** » عن جراءة حسنين وانتهازيته للفرص : لقطة قريبة لأصابعه وهى تختلس لمسة من أنامل بهية وهى تناوله الشاى ثم تستخلص أناملها ومشاعر الغضب بادية على ملامح وجهها ، فأتاحت اللقطة القريبة إطلاع المشاهد على تقبض الأصابع ، وردود الأفعال ، كما وصفها محفوظ فى قوله : « . . ومد حسنين يده فتناول الصنية فأطبقت يده اليمنى على أصابع يسارها وسرى

مسها فى يده وذراعه وجسمه وروحه فى أقل من ثانية ، ولم تقف به جراءته عند هذا الحد فضغط على أصابعها ضغطة غير خافية فاستخلصت يدها فى استياء وفى وجهها عبوس . . » حيث جاءت العبارة جميعا ، وكأنها تُرتّب لمجموعة من اللقطات القريبة : أولها فى تقبض الأصابع ، وثانيها فى ردود الأفعال على الوجوه ، وثالثها فى استخلاص الأيدى ، ورابعها فى عبوس الأسارير .

إلا أن أقوى أمثلة هذه اللقطات الموحى بها ، هو ما جاء بالتحديد فى أحد المشاهد الأخيرة بالفيلم حيث يراد إظهار أثر الصاعقة التى انقضت على رأس حسنين حين علم باحتمال وجود أخته ضمن المقبوض عليهن بنقطة البوليس فى حملة الآداب .

فقد جاءت أولى اللقطات لوجه حسنين وهو فى حالة ذهول لسماعه الخبر الرهيب ، ثم لقطة قريبة جدا لفم الضابط بدت من فرط قربها ضبابية الطابع مفتقدة للوضوح ، ثم لقطة ثالثة لآلة التليفون تليها لقطة قريبة جدا للسيجارة بين شفتى الضابط إلى لقطة طويلة وقريبة لفم وأسنان ضابط القسم ممزوجة بالصوت . . . وهى مجموعة كاملة من سبع لقطات ، جاءت متقنة فى تصميمها مع عبارات رواية محفوظ :

« تمتلئ عيناه بوجهه تارة فلا يرى سواه ، ويغيب عنهما أخرى فيسمع الصوت ولا يرى شيئا ، وثالثة لا يرى إلا شفتين تنطبقان وتنفرجان . . » إلى آخر ما ساقه محفوظ .

بل إن اللقطة الضبابية التى أشرنا إليها ، جاءت منصوصا عليها ضمن ما نفذه المخرج من لقطات !

٣ - الإيحاء بالإضاءة

يفتتح الفيلم أحد مشاهده بلقطة ينزوى فيها الأخوان ، أحدهما منكب على دروسه والآخر جالس على سريره مستندًا إلى الحائط وهو يفكر فى بهية ، حيث تسود فى الغرفة حالة من الصمت الموحش تؤكده ذبالة مصباح غازى يضىء به فراغا يسيرا من الغرفة شبه المظلمة ، ويعقب ذلك لقطة تظهر فيها الأم وهى تجلس على الكنبة بالصالة تراقب نفيسة التى انكبت عل ماكينة الخياطة يحيط بهما ظلام يكاد يخلو من الضوء ، اللهم إلا بصيص منبعث من غرفة الأبناء مع وهج ضئيل من لمبة جاز معلقة على الحائط خلف نفيسة ، وهى اللمبة التى أطفأتها الأم لتكتفى المرأتان بالشعاع الوحيد المنبعث من غرفة الأبناء ؛ فتذوبان فى ظلام كثيف .

وهما اللقطتان اللتان عبرتا عن وصف محفوظ فى مطلع الفصل الرابع عشر من الرواية بقوله : « أرخى الليل سدوله وشملت الشقة كآبة وما يشبه الصمت ، وكان الشقيقان

يجلسان إلى المكتب متقابلين ، منهمكين فى المذاكرة ، على حين جلست الأم ونفيسة فى الصالة فى شبه ظلام قانعتين من النور - على سبيل الاقتصاد - بما ينبعث من حجرة الأبناء » .

وهى الحالة نفسها التى وصفها محفوظ أيضا فى مستهل الفصل الثانى والثلاثين بقوله :

« كانت الأم ونفيسة جالستين فى الصالة ، قانعتين من النور بما يشع من حجرة الإخوة » ، فأشاعت الظلمة التى يتسلل إليها بصيص الأشعة ، جو الكآبة فى المنزل كله ، وأضفت فى الوقت ذاته معنى الفقر على جو الكآبة ، وربما أعطت - إلى ذلك - انطباعا أو إحساسًا عامًّا بمصير الأسرة التى تعيش هذه الحياة .

ومن أمثلة تطبيقات الإضاءة فى الفيلم نفسه : تصميم إضاءة المشهد الأخير ليلا ، حين خرج حسنين ووراءه نفيسة من نقطة البوليس واستقل سيارة إلى الجسر وهبطا منها ليجدا نفسيهما وحيدين عند مدخله ، والجسر مضاء بوضوح فى الوقت الذى ظهرت فيه ضفة النيل فى لقطة تالية وقد اصطفت بها أعمدة النور على مسافات متساوية ، على حين بدت صفحة النهر نفسه غارقة فى الظلمة ، إلا من بقعة قريبة من الجسر تتوسطه وتعكس ما يقع عليها من مصابيحه ، كل ذلك فى لقطة من أعلى تمثل وجهة نظر نفيسة وهى تهم بإلقاء نفسها فى الماء . . وهو جزء كبير من المشهد الليلى الذى وصفه محفوظ بقوله :

« وجدا نفسيهما وحيدين على مدخل الجسر وكانت المصابيح المقامة على جانبى الجسر تشع نورا قويا أحال ظلمته نورا ، بينما أطبق الظلام على ضفاف النيل بطول امتداده شمالا وجنوبا . . وكان سطح النيل مضاء فيما يلى الجسر بما ينعكس عليه من أنوار المصابيح . . وأخذ القارب يقترب من الوسط شاقا سبيله فى الرقعة المضاءة ، ثم اندفع مع التيار حتى خرج عنها إلى الظلام » .

٤ - الإيحاء بالمونتاج والانتقالات

سبق القول فى مواضع متفرقة من هذه الدراسة أن تفتيت الحدث إلى شظايا ، أو تفاصيل متنوعة أو مظاهر متعددة ، يعبر عنها عدد كاثر من اللقطات ، ويعيد المونتاج جمعها بشكل متوال ، وبترتيب مقصود ، سوف يؤدى غالبا إلى تكثيف الإحساس بالحدث الكبير .

لكن نوعا آخر من التجزئة - نسوقه فى المثال التالى - يجرى هذه المرة لا على

الحدث نفسه ، بل على الحالة العقلية والعصبية للشخصية ذاتها ، بتداعيات بصرية تعبر عن ترنح عقلى ، يعانيه حسنين فى مشهد من أقوى مشاهد الفيلم كله ، عند لقاء ضابط النقطة بحسنين ، وإبلاغه بأن إحداهن تدعى أنها أخته بعد ضبطها فى كمين للآداب !

عندئذ ، تتوالى اللقطات القريبة ، السريعة ، المعبرة عن ردود الأفعال ابتداء بلقطة قريبة لإظهار الذهول على وجه حسنين ، ثم لقطة قريبة جدا لفم الضابط وهو يتكلم ، وقد ظهرت بشكل ضبابى ، إلى لقطة ضبابية كبيرة لمصباح معلق فوق المكتب ، ثم لقطة قريبة جدا لمجموعة من التليفونات المتجاورة ، إلى لقطة قريبة جدا لسيجارة مشتعلة يهوى رمادها الهش الذى كان متماسكا بالكاد ، وهى فى فم ضابط البوليس ، إلى لقطة أخرى كبيرة لفم الضابط ، ثم غيرها تحوى نظرة حائرة مذهولة لأعين حسنين ، وانتهاء بلقطة قريبة للنجوم على كتفه ، فى مواجهة الضابط الذى فجر المأساة .

ومراجعة النص الأدبى المتعلق بهذا المشهد ، تظهر مدى استجابة الإخراج لإيحاءات نجيب محفوظ ، وكم كان التصرف الإخراجى انعكاسا مباشرا للنص الروائى ، إذ يقول نجيب محفوظ :

« أنصت حسنين للضابط وهو لا يزال **يحملق فى وجهه** ، تمتلئ عيناه بوجهه **تارة** ، فلا يرى سواه ، وتغيب عنه **أخرى** فيسمع الصوت ولا يرى شيئا ، **وثالثة** لا يرى سوى شفتين تنطبقان وتنفرجان فينسال من بينهما كلام هو الفزع واليأس والغرابة ، وبين هذا وذاك ترمش عينيه فى حركة عصبية فتلتقطان منظرا غريبا ، هنا أو هناك لبندقية مثبتة فى الجدار ، أو صف من البنادق أو محبرة . . » .

بل إنه لممّا يثير الدهشة ، فيما يتعلق بهذا المونتاج أن عبارة محفوظ وهى تعرض اللقطات قد عرضتها من خلال عملية ترقيم !

ويشيع تطبيق هذه الخاصية المونتاجية فى كثير من المواضع بغرض تكثيف الإحساس بالحدث مثلما هى الحال فى تفتيت تفاصيل إفساد ليلة العرس فى فرح سلمان ، أو وصف درب طياب أو فى معركة حسن مع الزنجى محروس .

ويبقى أن نشير إلى أن الانتقالات التى أوردها الفيلم بين المشاهد واللقطات ؛ لنقرر بداية أن أغلبها يرجع إلى تقسيم النص الروائى الأصلى إلى عبارات ، أو صفحات ، أو فصول ، لكننا سنركز على نوعية الانتقالات ذات القيمة التعبيرية فى الطريقة التى يتم بها ترتيب الفصول والأحداث فى رواية نجيب محفوظ . . مما فرض نفسه على الفيلم ، توخيا للأمانة فى ترجمته للأصل مثل المسارات التى تتخذها تطور الشخصيات وما فيها من توازن أو تقابل أو تضاد .

ويرى الناقد **هاشم النحاس** بعد استعراض لمدى أمانة الفيلم مع أصله الروائى وحدود حرية الفنان السينمائى أن : « أبرز الأمثلة على محافظة الفيلم على معظم العلاقات الموجودة بين الأحداث وبعضها وما تفجره هذه العلاقات وحدها من معان ، احتفاظ الفيلم بالتطور المتوازى بين نمو علاقة حسنين ببهية ، ونمو علاقة نفيسة بسلمان من ناحية أخرى **حيث ينقلنا بينهما بالتبادل** » .

وبعد أن يسرد محتويات خمسة مشاهد تدل على هذه الانتقالات يقول :

« ولم يأت هذا التقابل اعتباطا نتيجة لاحتفاظ السيناريو لمحتوى فصول الرواية التى تضم هذه الأحداث ، وإنما جاء عن وعى تام بقيمتها التعبيرية التى تنشأ عن التقابل بين كل مشهد والذى يليه » .

ومثل هذه الانتقالات تشيع فى مواضع أخرى من العمل الفنى وتدين باستثمارها للرواية فى كثير من الأحوال ، كما فى لقطة للأم وهى تعانى متاعب الحياة اليومية وراء طشط الغسيل ، بينما يقوم حسنين بمطاردة بهية على السطح أو ما بين سلب سلمان لشرف نفيسة واقتحام حسن دكان أبيه . . .

٥ - الإيحاء بالظواهر الصوتية

لقد ترددت الظواهر الصوتية التى وردت بروايات محفوظ بشكل متواتر فيما أخذ عنها من أفلام لتقوم بوظائف محددة ؛ كتوسعة رقعة الكادر ، أو صنع إيقاع صوتى للمشهد المعروض ، أو لتصوير البيئة المشتملة على الأحداث وإضفاء جو المكان على عناصر الصورة تدعيما لها ، وإسباغا فى الوقت نفسه لروح الواقعية على المكان أو الحدث الموصوف .

ففى عرض الفيلم لصورة الحياة فى درب طياب نراه يقتفى أثر المفردات التى وصفت « دبيب الحياة تحت مهاوى النبابيت ، واختلاط آهات الدلال ، عواء العربدة وسباب المتعاركين وقىء المخمورين إلى الغناء والعزف والقصف . . » فهذه « ضحكات ممطوطة وأرداف متأرجحة حيث فتحت الأبواب وأحرقت البخور وصفت الكراسى وطقطقت ضحكة ولعلت أخرى » .

وهو ما طبقه المخرج فى مشهد افتتاح مقهى على صبرى بدرب طياب من خلال العزف والغناء لإحدى الطقاطيق المشهورة لسيد درويش ، وحيث يسمع عواء المعربدين المعجبين بالغناء والنساء ، تصاحب عواءهم كل الضحكات الممطوطة المتهتكة ، لينتهى المشهد بسباب الفتوة محروس وهو مخمور ، وليعقبه طبلة ضخمة تهوى من يد حسن

فوق رأس محروس .

وربما كان لاستخدام الصوت فى الأفلام المأخوذة عن روايات محفوظ شكل آخر لم نورد له حتى الآن مثالا ، ونعنى به استخدام الصوت بشكل إيقاعى الطابع لكى يتواءم مع إيقاع المشهد المعروض أو يصنعه صنعا دون أن يخرج عن واقعية الصورة المرئية فى المشاهد واللقطات :

فى مشهد المواجهة بين ضابط النقطة وحسنين ، كفت الموسيقى التصويرية المعتادة على مدار الفيلم عن تدخلها نهائيا فى مواكبة الأحداث بلحن واحد من تراث الألحان الشعبية ، وظلت الموسيقى التصويرية على صمتها إلى أن ألقى الضابط قنبلته فى وجه حسنين . . وعندها فقط عادت الموسيقى فى ثوب جديد اختلف عما سبقه تماما على طول الفيلم حيث جرى شريط الصوت فى هذه المرة بأصوات طبول تُقرع فى شكل إيقاعى بسيط ضخم ، تمتزج أحيانا مع كورال نسائى صارخ أو استرجاع صوتى لضحكات نسائية فاجرة ساخرة ، ثم تنفرد بعدها الطبول بقرعها المضخم المخيف مستمرة إلى نهاية الفيلم على التقريب وحتى اللحظة التى انتحرت فيها نفيسة ، لتتوقف برهة ، ثم تبدأ مرة أخرى فى إيقاعها عند اللحظة التى يقرر فيها حسنين أن يلقى مصيره بالانتحار ، وإلى آخر لقطة بالفيلم .

والاستماع إلى النغمة البسيطة الصادرة عن الطبول فى الفصل المأسوى من الفيلم يحيل على الفور إلى صوت ضربات القلب بالبساطة نفسها فى التركيب والتتابع ما بين قرار وجواب .

والإيحاء بصوت ضربات القلب مناسب فى الموقفين السالفين تماما حيث يمثل استمراره فى الموقف الأول - وحتى انتحار نفيسة - معانى الصدمة والاضطراب والقلق . . بل والاحتضار الأدبى لحسنين حيث تنصب المتابعة فقط - ساعة الاحتضار الآدمى - على وجيب القلوب .

ويمثل صوت الوجيب فى الموقف الثانى معنى اقترابه من الموت ، وانقطاع تيار الأصوات التى يصنعها العالم الخارجى عن حسنين بحيث لم يعد يصل إلى أذنيه سوى صوت ضربات قلبه من داخله تمهيدا للنهاية الأدبية والمادية لوجوده ، حيث توقف هذا النبض الإيقاعى الضخم عندما ألقى حسنين بنفسه فى النيل .

والفصل الفيلمى الأخير كله يحمل بوجه عام معنى النهاية والموت ؛ سواء فى دنوهما الحثيث أو فى وقوعهما الماثل للعيان ، وهو ما أوحى به محفوظ فى الصفحات الأخيرة من رواية « **بداية ونهاية** » مثلما جاء فى قوله :

« سأل نفسه أهذه هى **نهاية المطاف** ؟ ثم غلبه ذهول شعر معه بأنه من آثار ماض منطو انقطعت صلته بالحاضر فقال **بصوت ميت** : أين هى دعنى أراها من فضلك ، وكرر قوله بنفس **الصوت الميت** : دعنى أراها من فضلك » .

وقوله أيضا « جمد بصره وتحجر ، وغشيه ذهول وجد فيه مؤقتا مهربا مما كان ومما سيكون ، خيم عليه سكون الموت ، وانقضت فترة طويلة أو قصيرة ، ثم شق الصمت صوت باطنى يصرخ فى أذنيه : انتهى » .

وفى قول حسنين « قضى الأمر ، ولا داع للتفكير مطلقا ، ما أشد عذابى . . كيف أتغلب على هذه التعاسة كلها . . أنى أسوقها إلى **الموت** » .

ثم فى قول محفوظ :

« وسرعان ما ركبه القلق والضيق حيث كان **قلبه يخفق بعنف ، حتى خيل إليه من شدة وقع النبض أن العالم الخارجى يسمع دقات قلبه** » .

الفصل الثالث

« السكرية »

ملخص الرواية

تمهيد

« السكرية » هى آخر أجزاء ثلاثية نجيب محفوظ التى بدأها برواية **« بين القصرين »** وثناها برواية **« قصر الشوق »** ، وأخذت ثلاثيته حيزًا زمنيًا روائيًا واسعًا منذ عام ١٩١٤ وحتى أعقاب نهاية الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥ ، جمع فيها محفوظ بين الأحفاد والأجداد والآباء عبر ٥٥ شخصية ، تتبع من خلالها حياة أجيال كاملة بالتركيز على تطور أسرة واحدة هى أسرة السيد أحمد عبد الجواد ، راصدًا ما اعتراها من نمو وتغيير عبر ثلاثين سنه مليئة بالأحداث السياسَية والوطنية ، والاجتماعية الكبرى ، وما تخللها من أحداث الموت والميلاد والزواج فى تتابعية زمنية وئيدة ، أنهى جزأها الأول « بين القصرين » بقيام ثورة ١٩١٩ ، لكى تفترش رواية « قصر الشوق » مساحة زمنية من ١٩٢٤ وحتى ١٩٢٧ حيث التطور الرأسمالى الذى طرأ على المجتمع ، وانتهاء بوفاة سعد زغلول ، ولتبدأ أحداث « السكرية » منذ عام ١٩٣٥ ، وتسلمنا فى النهاية إلى عام ١٩٤٥ .

وقد وقع اختيارنا على **« السكرية »** تحديدًا لسببين :

أولهما لكونها خاتمة الثلاثية جميعا إذ تحمل فى طياتها إشارات كافية لوقائع الجزأين السابقين عليها حيث لايحل محلها فى الإحاطة بالمسيرة كلها أى جزء من الثلاثية سابق عليها ، فضلا عما حملته السكرية من إسباغ للنهايات والخواتيم على الطوالع التى زرعها الأديب فى الجزأين السابقين عليها .

وثانى هذين السببين هو أن الفيلم المأخوذ عنها - بشهادة النقاد - كان أنجح الأفلام المصنوعة عن الثلاثية والتى أخرجها حسن الإمام جميعا ، وهو السبب الذى يتناغم مع أسس اختيار الأفلام التى نوهنا عنها فى مقدمة الرسالة عند الحديث عن حدود الدراسة ومعايير الاختيار .

وفى « **السكرية** » تتفرع أسرة عبد الجواد ، ويتعاظم فيها دور الأبناء ، لينتقل هذا الدور إلى الأحفاد من خلال التغيير السياسى والاجتماعى الذى اصطرعت فيه مذاهب متدابرة المنشأ والتوجه والمصير .

ذلك كله فيما يشبه المسح الاجتماعى من خلال أحداث متوالية ومتصلة فى خط مستقيم يرسم من خلالها المؤلف صورة كاملة ودقيقة للأسرة المصرية وشخصياتها ، ونمط حياتها فى السراء والضراء ، وتأثرها الشديد بالأزمات السياسية والاقتصادية والأفكار السائدة ، النابعة من التراث أو الوافدة عبر الحدود .

ولقد تراكمت الأعوام على أهل المنزل جميعًا ، وتسلل الزمن بوطأته على الأجسام والنفوس ، فأحال الصغير كبيرًا والكبير شيخًا مهدمًا ، فنال من السيد عبد الجواد ما ناله منه بالهزال والضعف والإنهاك ومتابعة الأطباء ، والتزام الدواء ، واختزال الطعام والشراب ، على ما كان يعانيه فى صمت من آلام بعد موت ابنه فهمى ومأساة ابنته الجميلة الأرملة عائشة ، وحسرته على شباب ابنه كمال الأعزب الذى يكاد يغادره دون رصيد علم أو جاه أو زوجة أو أعقاب . فضلاً عن استعفاء مساعده الحمزاوى من العمل فى دكانه بعد أن غلبه الزمن ، وما ران على البيت من أحزان مطبقة كللها موت حفيدته نعيمة ابنة عائشة وهى تلد صغيرها ، إلى آخر ما ألزمه فى النهاية داره بجوار المشربية يراقب - قعيدًا - الطريق والحوانيت ، وينتظر زوجته أمينة التى جذبتها زيارات الأولياء أغلب النهار ، فصار ملازمًا لفراشه كومةً من العظام يحملها الأبناء أحيانًا إبَّان الغارات إلى المخبأ ، ويعودون بها محمولة إلى مرقدها حتى توافيه المنية ، ويخلو البيت من سيده وترين عليه سحابات الحزن المقيم .

ولا يزال كمال على حياته القلقة المعذبة الصامتة ، وقد علم بموت حبيبته عايدة بعد زواجها من غيره ، ولم يعد أمامه سوى التدريس بإحدى المدارس الأولية ومراسلة مجلة مغمورة ببضع مقالات فلسفية لا قراء لها ، . . حياة سلبية ساكنة مستكينة متأملة ، قاحلة إلا من بعض الود والتعاطف مع أبناء إخوته وأخواته ممن يخشى عليهم توجهاتهم السياسية وسلوكهم العملى فى الحياة ، ما بين وفدى استبدل برجولته المناصب ، وسلفى يفرد شقته لاجتماعات الإخوان ، وشيوعى يتزوج امرأة عاملة ، ويطارده البوليس السياسى ، ولا يسلمان من المراقبة والقبض عليهما ثم الإفراج بالشفعة عنهما ، بينما . . يلم المرض بأمينة التى عاشت مأساة البيت ولوعتها فرقة الأحباب ، ليسلمها المرض إلى الموت ، فتنتهى حياة حافلة بالأفراح والأتراح .

١ - المحتوى الفكرى للرواية

١ - إن الأسرة المصرية تتمحور دائمًا حول شخصية الأب دون غيره من الشخصيات وتدور فى فلكه وترتهن بإرادته ، وترتكز على قوته فى معالجة أمورها والسيطرة على زمامها . . وترتجف حيال غضبه المحتمل وتنتعش لاحتمال رضاه .

٢ - ورغم الجبروت الذى يتصف به الأب فى معالجة شئون أسرته ، إلا أن حب أفراد الأسرة له حبٌ صادق ظاهر ، نابع من القلوب ، وغياب هذا الأب المتجبر المحبوب بالموت عن ذويه ، يورثهم - رغم معاودة الحياة للتدفق - اللوعة والشجن والأحزان .

٣ - وليس للأب القائد وجه واحد دائمًا يعكس الصرامة والعبوس فى إلقاء التعليمات والتجهم حيال الاستماع إلى محدثه ، ففى خط مواز لحياته البادية للعيان يعيش الأب حياة ملاكها المباسطة والمنادمة والمخادنة والإقبال على تعاطى الرقص فى مخادع الجنس والطرب ، ومعاقرة الخمور ، وهو إلى ذلك جميعًا وطنى غيور .

٤ - وهذه الحياة المزدوجة المتناقضة لم ينتقص فيها جانب من الجانب الآخر شيئًا ؛ فهو على وجهه الظاهر كأفضل ما يكون وفى حياته الليلية فارس لا يشق له غبار .

٥ - ويرث بعض الأبناء بعض صفات الأب الخلقية ، فتتفرق صفات الجموح الشهوانى فى ابنه الأكبر ، والحياة المزدوجة فى الابن الأصغر كمال ، والحياة الوطنية فى ابنه الشهيد .

٦ - وتتراوح صورة المرأة بين تلك السيدة القابعة أبدًا بين جدران بيتها ، ساهرة فى انتظار زوجها العربيد إلى أن يعود ، وتلك المرأة المتحررة فى جيل جديد شب عن طوق الجدران والمشربيات وانخرط فى سلك المقاومة الوطنية للاحتلال ، سواء بالتعليم الجامعى وما أتاحه من تنوير أو بالكلمة المطبوعة فى صحافة الفكر الاشتراكى الجديد إلى الصدام الدامى مع رجال الشرطة فى المظاهرات .

٧ - تتباين خطوط البشر تباينا لا يكاد يتفق مع بواكير حياتهم التى تشى بعكس ما آلت إليه فى نهاية المطاف ، فالقوة والجبروت والتماسك الشديد تتحول جميعها إلى تهالك فى الحيوية وإلى كومة عظام لايكاد يغطيها الشحم ويحملها الأبناء بحرص شديد من مكان إلى مكان . والابنة الشابة المفرطة فى الجمال والوداعة إلى الطرب والغناء والهذر ، بما ركب فيها من شقاوة الصغار ، لا تلبث أن تنعطف إلى حياة الثكالى والأرامل وسواد اللباس ودموع الملتاعين .



« السكرية » – رواية نجيب محفوظ – إخراج حسن الإمام ١٩٧٣ .

٨ - وفى ظل الفساد السياسى والاحتلال الأجنبى ، لابد أن تقع مصالح البلاد والعباد فى أيدى حفنة من الشواذ والقوادين ، وتقضى من خلال غلمانهم حوائج الأسوياء والشرفاء ، بغير حاجة إلى لجاجة أو تسويف . وفى أيدى هذه الحفنة الساقطة يترعرع الجاه والمال والسلطان ، وفى أيدى الفئة الشريفة المؤمنة بالوطن والمهمومة بقضاياه تتقبض القيود والأصفاد ، وتتفتح فى وجوههم أبواب السجون والمعتقلات .

٩ - وسنة الحياة هى التطور واندثار القديم بعد طول صراع مع الجديد فى العادات والسلوك والأفكار ، وهو ماينشئ فى لحظات الانسلاخ تناقضات شتى كما هو ظاهر من الفكرة السابقة أو كما هى الحال فى ختام الرواية حين يتجه الأخوان متلازمين إلى حانوت ليبتاع أحدهما رباط عنق أسود يليق بالحداد ، فى حين يبتاع الآخر بعض لوازم المولود الجديد .

ولا تعرف الشرائح الاجتماعية المختلفة سيطرة الأب على الأسرة على مثال عبد

الجواد أكثر مما تعرفه هذه الشرائح ؛ ونعنى بها البرجوازية الصغيرة ومن يحذو حذوها من العمال والفلاحين .

ومن ثم ، فإن عرض ظروف هذه الجماهير أمام ناظريها هو فى حد ذاته اجترار محبب ينبع من فرصة تأمل الذات ، وإعادة تمثّل أقوى المؤثرات فى تشكيل حياة وتقاليد الأسر والأفراد ، ولعل السكرية هى أكثر أقسام الثلاثية إثارة فكرية ؛ لأنها تضعنا أمام نماذج نعايشها ، ومشاكل لا زلنا نحن أيضا نبحث لها عن حلول .

واستعراض الجماهير العريضة لشخصية الأب الصارم فى محيط الأسرة المتماسكة لا يشكل فقط - بالنسبة لها - مجرد تأمل شكلى للذات ، وإنما هو يحيل إلى معان أوسع وأشمل بعضها فيزيائى بحت كما هى الحال فى نظام الفلك الكونى الذى يسيطر فيه جرم كبير - فى منظومته - على ما عداه من أجرام ، وبعضها أكثر شمولية وعمقا وإيغالا فى الميتافيزيقية ، عندما يرتبط بالنظام الكونى كله بسيطرة الإله ، وخضوع المخلوقات .

ولعل فى مناجاة كمال عبد الجواد لنفسه ، ما يؤكد على مثل هذه الإحالات التى أرادها محفوظ فهو يقول عن أبيه : « غير أنى مازلت أحبك وأعجب بك حتى بعد أن زايلتك صفة الألوهية التى توهمتها فيما مضى عيناى المسحورتان ، أجل لم تعد قوتك إلا أسطورة . . أتدرى ماذا كانت عاقبة حبى لك رغم استبدادك بى ، لقد عبدت مستبدا آخر ظلمنى بظاهره وباطنه ، استبد بى دون أن يحبنى رغم ذلك كله عبدته من أعماقى ولازلت أعبده ، فأنت أول مسئول عن حبى وعذابى . . . » .

وإن معاينة الجماهير الواسعة جانبا خفيا من حياة القائد الذى تحتبس فى وجوده الأنفاس ، هو مؤثر سيكولوجى أساسى يوفر للخاضعين فرصة التلصص على الجانب الآخر من طبائع الاستبداد ويشبع لديهم نزوة خصوصية فى امتلاك بعض الأسرار التى تدين المتجبرين ، أو تشير إلى نقاط ضعفهم ومناطق الاسترخاء المتوارية بين هذه الصلابة الصارمة ، والجهامة التى لاتعرف الابتسام .

ومثل ذلك من ناحية نفسية أيضا ، فإن الجماهير الخاضعة تصبو إلى معاينة بعض التمرد على مخضعيها المستبدين ، فلابد مثلا من انتفاض أمينة فى صورة سوسن حماد ، ولا بأس من تحول شخصية كمال الاستاتيكية إلى ديناميكية مستعرة لدى أحفاد عبد الجواد .

ولربما تطلعت الجماهير التى عاينت زواج الابن من عشيقة أبيه فى الجزء الثانى من الثلاثية إلى الاطلاع على كيفية تعامل هذه الزوجة والعشيقة السابقة ، مع السيد عبد الجواد خاصة فى الزيارات الأسبوعية التى يجتمع فيها شمل الأسرة الكبيرة فى البيت الكبير .

ومن تصاريف القدر التى تجلس الجماهير العريضة فى انتظارها والتحقق من إعمال سننها أن يعاقب كل المخطئين : فيتزوج ياسين العربيد من غانية احترفت السقوط مع أبيه ، وأن يبارك الأب الخاضع لتصاريف القدر ، زيجة بهذا السقوط ، وأن يشب ابن ياسين - زئر النساء - فى أحضان الشواذ من الرجال . . إلى آخر هذه التصاريف .

ولما لم يكن يخلو عصر من عصور الحياة الاجتماعية والسياسية فى مصر من تجارب مؤلمة ، فى سيطرة فئة لا تستحق كراسيها فى الحكم ، ولم يخل عصر من معاناة الجماهير الواسعة تحت وطأة هؤلاء الأقزام المتعملقين . . فلا بأس إذًا من استعراض - مسقط - لنماذج عهد مضى كانت الأبواب فيه تفتح أمام الشواذ أو القوادين ، أو الغوانى ممن احترفن هز البطون على أفضل الفروض .

٢ - الشخصيات

اعتمد نجيب محفوظ - فى تقديمه لشخصيات هذه الرواية - على كم هائل من الأوصاف للملامح والأبعاد ، خاصة فى تجلية الشخصيات الرئيسية منها . . ورصد مع جريان الزمن ما استجد عليهم من سمات ، فأعطى بذلك فرصة مواتية لصناع السينما لتجسيد ما يشاءون منها واختصار ما يشاءون ، وقد توصل إلى ذلك بالوصف المباشر أو الحدث الشارح لبعض الأبعاد أو الحوار الناطق ببعض الصفات . . فضلا عما قدمه من تنوع كبير فى الشخصيات أتاح التنويع على بعض منها أو التكامل فيما بينها أو نشوء حالات من التشابه والتضاد :

أولا : الوصف المباشر

فى تقديمه لشخصية السيد عبد الجواد ، أرانا إياه رجلا تجاوز الستين ، بشاربه الفضى ، وعباءته وطاقيته ، ورأسه المرصع بالبياض وجسده النحيل ، وعينيه الزرقاوين الواسعتين ، ووجهه الذى غزته التجاعيد وإن ظل على صفائه ، وجمال الشيخوخة ووقارها ، يمسك بالعصا والمسبحة ويلبس فاخر الثياب .

وهو إلى ذلك لا يزال على ضحكته المجلجلة ، وإن استفحل بعد ذلك الضغط ، وتأثر القلب ، وانطوى لذيذ المأكل والمشرب ، وانبهرت أنفاسه بطلوع السلم ، وتمهلت خطواته ، واتكأ على عصا ، وقلل من جولاته وارتدى الصوفى من الملابس فى الصيف ، ولا يزال يتطيب ، ويتأنق ، ويهيم بالدنيا وأفراحها .

ثم يقعده المرض فيعكف أمام المشربية ، ويلزم فراشه ، ويتسلى بالراديو وترتسم الامتعاضة على شفتيه ، ويرقد ليلا ونهارا ، وينال طعامه البسيط ، ويلبس ملابسه ، ويقضى حاجته فى السرير ، ويميل إلى مناجاة الرحمن بين الحين والآخر ويستشعر الوحدة الموحشة ويعروه الهزال ووهن العظام .

وإلى جانب ذلك فإن الرواية تصفه بأنه كريم أو متلاف ، نبيل يحب أصدقاءه ويسر بمحضر أحفاده ، ويتودد إلى ابنه كمال ، ويتأسى لحال عائشة ، يحب سماع صوت العصافير ، وشديد التعلق بماضيه وذكرياته ، وعزوف عن المشاركة فى اللعب ، ويحافظ على تقاليده القديمة ، ويلقى وجوده ظلا من الوقار حيثما جلس ، ويفرض إرادته المطلقة فى بيته ، وإن كان رجل غريزة عارمة ، وحياة عرفت عشرات النساء والعشيقات .

ومثل هذه الكثافة فى الأوصاف يسبغها الأديب على كمال عبد الجواد والتى « استطاع نور الشريف تجسيدها وإدراج أبعادها التاريخية المعقدة بوعى شامل عميق حتى أنها تعتبر أفضل أدواره على الشاشة » . . فى وصف الناقد سمير فريد .

وما صدق على عبد الجواد وكمال يصدق على غيرهما من الشخصيات ، لكننا نؤثر أن نعرض إلى شخصيات أخرى من خلال وسيلة جديدة تتعلق بالوصف من خلال الحوار . . .

فأمينة - زوجة عبد الجواد - امرأة تحترم زوجها وتخاف عليه وتوقره إلى درجة التقديس ، حتى فى وهنه وما استجد عليه من أفاعيل الزمن بالأجساد والأرواح . . يقول لها :

- ما أشق السلم علىّ !

- استرح يا سيدى عند كل بسطة .

- هل زرت الحسين كالعادة ؟

- إننى أطوف بالضريح الطاهر وأدعو لك بالصحة والعافية .

وتخاطب ابنها كمال لتخفف من غلوائه فى الانقطاع للقراءة والثقافة :

- ينبغى أن تحب المال كما تحب العلم (ثم تلتفت إلى أبيه) إنه كجده لا يعدل بحب العلم شيئا (وهى تقصد أباها) .

فيرد عبد الجواد فى قسوة متأففا :

- رجعنا إلى جده ! يعنى كان الامام محمد عبده ؟

- لم لا ياسيدى ، كان مقصد الجيران فى شئون دينهم ودنياهم .

- مثله الآن كل عشرة بقرش .

- . . . (ولا ترد برغم احتجاج وجهها) .

فنفهم أن المرأة من بيت عرف التدين والالتزام وأنها تحب أباها فلا تفتأ تذكره كل حين ، وأن ثقافتها ضحلة لا تعرف الإمام ، وأنها امرأة مطبوعة على احترام رجلها ، وعدم مطاولته بالرد والجدال حتى وهو يقسو على أبيها بجارح الكلام .

بل إن الحوار وحده هو الذى وظفه محفوظ فى الإفصاح عن الصفات الخفية أو السرية فى بعض الشخصيات ، وحذا الفيلم حذوه ، لأن إيراد أحداث بعينها فى مثل هذه المواقف - سواء فى الرواية أو الفيلم - ربما يعطى للرقابة الفنية فرصة للاعتراض والحذف أو يضع العمل الفنى نفسه فى دائرة الاستهجان لدى المتلقين .

« ولعلها كانت مهمة صعبة جدا تلك التى قام بها كاتب السيناريو فى محاولة تقديم كل شخصيات الرواية فى هذا الفيلم ، ولهذا فقد استعان فى تقديمها بالحوار » ، كما ورد فى تقييم الناقد رءوف توفيق .

فعبد الرحيم باشا عيسى يولى اهتمامه لرضوان ياسين الذى رآه لأول مرة فى محفل سياسى احتفالا بعيد الجهاد الوطنى ، وأعجب بحسن ملامحه وسأل صديقه حلمى عنه قائلا :

- من الغلام الذى كان يحدثك ؟

- زميل فى الحقوق .

- ومتى تقدمه لى ؟

- وليه يا باشا .

- ليعطينى درسا فى الديانة .

ثم يدعوهما إلى منزله المتطرف بحلوان ، ويمران داخل السرايا على مرآة كبيرة ينظر فيها الشابان الجميلان ويقول أحدهما :

- قمران يرتديان بدلة وطربوشا واللى يعشق جمال النبى يصلى عليه .

وقال رضوان للباشا :

- أنا سعيد بمعرفتك يا سعادة الباشا .

- أستغفر الله يا بنى ، لقد أعجبت بأدبك وتمنيت لقاءك . . الدنيا دى حلوة على شرط أن تكون حكيما واسع . . . الإدراك ؟ ألست واسع الإدراك يا رضوان . . . ؟

فأجاب عنه زميله حلمى :

- إذا لم يكن فنحن على استعداد لتوسيعه !

الباشا : هل أنت من هواة (فضة ذهب) أو فى (الليل لما خلى) و (من يكن) و (فنن يشيله وفنن يحطه) . . .

فندرك من الحوار كله ، على أى صفة كان كل من عبد الرحيم باشا وحلمى ورضوان ، الذى اختار أسهل الطرق فصعد من خلال الفراش إلى أعلى المناصب فى الوزارة وسط تصفيق الوالدين .

ونستجلى مثلا من الحوار أيضا صفات خديجة الابنة الكبرى للسيد عبد الجواد :

عندما علمت الأسرة بنية فؤاد الحمزاوى (ابن الحمزاوى الذى يعمل فى دكان السيد عبد الجواد) فى خطبة نعيمة ابنة عائشة وكان قد عين وكيلا للنيابة دار حديث حول أصله وفصله فقال زوج خديجة :

- أظن أهله من السوقة .

وقالت عائشة :

- لو تم هذا الزواج لعاشرت نعيمة أناسا ليسوا أهلا للمعاشرة ، الأصل كل شىء .

وقالت زنوبة :

- صدقت ، الأصل كل شىء .

فقال ياسين :

- تذكروا أنكم تتحدثون عن وكيل نيابة .

فقررت خديجة :

- أبى الذى جعل منه وكيل نيابة ، أموالنا نحن التى صنعته .

فقال ابنها الاشتراكى :

- نحن مدينون لأبيه أكثر مما هو مدين لنا .

فردت بغيظ لتسكته :

- أنت دائما ترمينا بكلام غير مفهوم .

فنطلع على تمسكها بنعرة طبقية ، ومقولات تقليدية ، وترى فى أسرتها أصحاب فضل على الناس ، ولا تعترف بالشهادة العالية أو الوظيفة الخطيرة مناوئة لمال أبيها ، وتحمل الابن (معايب) أبيه ثم هى لا تأبه لابنها حتى ولو نطق بالحكمة أو حد الاعتدال .

وتشعر بكبريائها تجاه زنوبة زوجة أخيها ياسين ولا تطيق حديث ابنها عارضا خطبة ابنتها لنفسه ، ولما يبرد بعد جسد أحمد عبد الجواد فى مثواه .

ولعل قول الناقد **سامى السلامونى** عن كاتب سيناريو الفيلم : « إن ممدوح الليثى قد حافظ إلى حد كبير على محتوى العمل الروائى وهو ينقله إلى لغة السينما بأمانة شديدة فى تناول الأحداث ، وفى رسم الشخصيات ، وفى الحوار الذى كان يحافظ على نفس

المعانى التى جاءت بالرواية » . . . ما يؤكد على قيمة احتفاظ الفيلم بالحوار الدال على الشخصيات .

والرواية بعد ذلك تعرض لنا من الأحداث هذه المرة ما يؤكد على سمات الشخصية مثلما هى الحال فى زيارة يوم الجمعة الذى « رجعت فيه الفروع إلى الأصل وعمر البيت القديم بالأبناء والأحفاد » . فنرى فى هذا الحدث ، مهابة الأب وخضوع الأبناء بالحديث الهامس ، وتناقض أفكار الشخصيات ، وتوقير كمال بين الجميع ، وطبيعة التوجهات السياسية للأحفاد ، والمباغضة التى تكنها زنوبة وخديجة لبعضهما البعض .

ومن ذلك أيضا موقف تعرض ياسين بالغزل لعابرة السبيل التى يكتشف فى النهاية أنها أخته خديجة ، مما يشى بإصراره على مواصلة عربدته رغم تقدم السن به ويكشف عن طبيعة خديجة الممازِحة بفضح الأسرار .

ولقد كشفت حادثة تدمير الحفل السياسى الذى حضره عبد الرحيم باشا ، بمعرفة الخصوم ، عن شخصية الباشا اللواطى ، وعن الاهتمام الذى يوليه الأحفاد للسياسة ، وعن حب كمال لأبناء أخته وأخيه ، وعن انغماسه هو شخصيا فى علاقات نسائية فى بيت جليلة العالمة .

وعندما يلجأ أحمد إلى مجلة الفكر الجديد ليكتب فيها نعرف اتجاهاته ثم نطلع على صفات سوسن حماد ، ويكون زواجه منها تأكيدا للتناسب بينهما وعلى صدق توجهاتهما للاشتراكية طلبا لمجتمع خال من الطبقات .

ومن لقاء كمال عبد الجواد مع بدور وحديثهما معا وذكرياته مع أختها عايدة شداد نستكشف رومانسيته وطبيعته الفكرية الفلسفية ؛ بل إن هذه الطبيعة نفسها تطفو فى أشد المواقف معاناة عند احتضار أبيه عندما حاول أن يفلسف الموت والحياة .

وفى الحدث الذى دهمت فيه الغارات منطقة السكرية يستوعب المتلقى كل ما أصبح عليه عبد الجواد من وهن وتهالك ويأس ، وما يشيعه فى النفوس من هلع وخوف على مصير الأسرة من تفكك وانفراط . . .

ثانيا : التنوع فى الشخصيات

ذكرنا فى مطلع هذا المبحث أن الرواية قد دفعت إلى المتلقى بعدد هائل من الشخصيات وكم هائل من الوصف ، وقدر كبير من التنوع فى شخصياتهم أتاح اطلاعنا فى الوقت نفسه على تشابهات وتناقضات فيما بينها تثرى ، إلى جانب التنوع العام ، العملَ كله

بالحياة الواقعية فى كل علاقاتها ، والتى رصدها الأديب يحيى حقى فى قوله عنها :

« خمسة وخمسون شخصية على الأقل تمر أمامك فى طابور استعراض ، ثم تنقسم وتتداخل والأيدى متماسكة فيخيل إليك أنها يد واحدة فى تشكيلات عديدة ، لا تنفك تتبدل وهى تنمو ، كأنك تطل من خلال ميكروسكوب على تهاويل حركة لكائنات حية دقيقة ، لا ينقطع لها اضطراب » .

فأما التنوع العام فى شخصيات السكرية فهو ظاهر من استعراض هذه الشخصيات استعراضا عاما ، نرى من خلاله أبا قادرا صارما محبوبا مهدوما ، تتمحور الأسرة من حوله ، متعدد العلاقات ، إلى آخر ما عرضناه من سمات ، وإلى جانبه نرى كمال عبد الجواد الشخصية الهادئة المتأملة صاحب النزوات القليلة ، والمحب الرومانسى الطابع ، المحب لأسرته وذويه والمتحسر على حاضره وماضيه ، والمتفلسف فى كل ما يلقاه من مواقف الانشراح أو مواقف الأحزان .

كما نطلع على ياسين العربيد ، الموظف الصغير الذى يعانى الرسوب ، والخاضع لسيطرة زوجته زنوبة ، والغافل عن سلوك ابنه رضوان ، والمتهالك على اصطياد النساء من الشوارع والطرقات ، والمتفاخر بحال ابنته وزوجته ورفعة شأن رضوان فى السياسة والوظيفة على حد سواء ، وصاحب خفة الظل فى آن .

ونلمح فى الرواية صبى العطار الذى أشاخه الزمن ، فطلب الاستعفاء ، وابنه وكيل النيابة الذى يلوى عنقه ، وجليلة العالمة التى لاتزال تفتح بيتها للراغبين من الزوار ، وزبيدة السلطانه التى خربها الزمن وإدمان الكوكايين ، فتسولت القوت واجترت غابر الأمجاد .

وتهتم الرواية بإبراز شخصيات الجيل الجديد ، . . . رضوان الذى أفضى به جماله الأنثوى وضعف شخصيته وظروفه الاجتماعية وعلاقاته إلى مهاوى الخزى ، ومراقى الجاه والسلطان ، فى الوقت الذى نعاين فيه عبد المنعم الملتحى الذى يسرع إلى الزواج مخافة الزلل ، وينتمى إلى شباب جماعة الإخوان ، ويمارس نشاطهم إلى حد السجن والاعتقال ، وإلى جانبه أخوه أحمد ، الذى يكفر بتقاليد المجتمع العتيق ، ويتبنى نظريات الفكر الحديث ، ويسلك مسالك الجماعات الشيوعية السياسية ، ويتزوج من فتاة تتناسب مع ما يتمسك به من نظريات ، وهى الجامعية سوسن حماد التى تعمل محررة بجريدة ذات فكر شيوعى ، وتنظر إلى عمل المرأة ودورها فى المجتمع نظرة تقدميه ذات توجه جديد .

وتعرض الرواية فى شطر كبير منها لعائشة التى عاداها القدر ولم يتركها إلا بقايا امرأة متفجعة مهيضة الروح .

وإلى جانبها تعرض أختها خديجة المسيطرة ، ذات الشخصية القوية ، التى تميل إلى



« السكرية » رواية نجيب محفوظ - إخراج حسن الإمام ١٩٧٣ .

العراك والجدال والنقار ، والتى منحها القدر أسرة متكاملة تحبها وتخشى على أفرادها ، وتسعى إلى إسعادهم وتوفير الراحة لهم والاطمئنان .

فضلا عن شخصيات المقهى من أصدقاء السيد عبد الجواد وشخصية الشيخ عبد الصمد الذى يشيع جو البيئة الشعبية بمجاذيبها ومشعوذيها من حملة القماقم ومطلقى البخور فى الهواء ، إلى آخر ما ورد من شخصيات ، كانت بعددها الكبير ، وتنوعها الهائل مثار تقريظ موجه إلى حسن الإمام مخرج الفيلم الذى « استجمع مهاراته وحرفته العالية كلها وخبرته ليدير عددا هائلا من الممثلين » ، على حد قول الناقد سمير فريد .

ومن خلال هذا التنوع الكبير ، نستطيع أن نلمح التنويع على الشخصيات : فالاستكانه التى تلف حياة أمينة ، واستسلامها لعيشها بخيره وشره نراها جميعا وقد أحاطت بابنتها عائشة ، وإن اختلفت درجة وطبيعة المأساة .

والعربدة التى سادت حياة السيد عبد الجواد ، لا تفتأ تسود حياة ابنه ياسين بمخادنة العوالم ومعاقرة الخمور واصطياد النساء .

وعايدة شداد التى أحبها كمال عبد الجواد بجمالها الأخاذ ، وثقافتها وأرستقراطيتها الظاهرة ، وتطلعها إلى حياة رغدة ، نرى صورتها جميعا فى أختها بدور التى أحبت كمال ، وتطلعت إلى الحياة نفسها .

إلا أن التقابلات بين الشخصيات أوضح من التنويع عليها ، بشكل حاسم وصريح ، حيث التناقض بين شخصيتى أحمد وعبد المنعم شوكت ما بين اعتناق الشيوعية ، والسير فى ركب الإخوان ، بكل ما يحمله ذلك من تناقضات فى الفكر وفى السلوك وفى نوع الالتزام .

وما بين كمال عبد الجواد وياسين ، فى هدوء الأول ووقاره وتوفره على الثقافة وإيثاره حياة العزوبية على الزواج ، تناقض فادح مع الثانى فى مجونه وخفته وعربدته ، وزواجه ثلاث مرات ، خلا ما يسعى إليه من مغامرات .

والتقابل واضح بين أمينة الزوجة التقليدية المطيعة التى لا ترى إلا ما يرتئيه زوجها السيد عبد الجواد ، التى تؤمن بخضوع المرأة لأحكام الرجال ، وتعرف مكانها الطبيعى بين المطبخ والمخدع ، وبين سوسن حماد زوجة أحمد شوكت الحفيد ، والتى تثق فى قدرتها وفكرها ، وقدسية عملها وتساويها مع الرجال فى الحقوق والواجبات . . . ونستطيع أن ندير المقارنات ما بين كمال وأبيه ، وما بين زنوبة وسوسن حماد ، أو بين رضوان وأصدقائه فى عالم السياسة والباشوات ، إلا أن ذلك سوف يكون مجرد تأكيد لما سبق وعرضناه .

٣ - الصراع الدرامى

تدور فى الرواية مجموعة من الأزمات أو الصراعات الظاهرة تشيع - إلى جانب غيرها من العناصر - الحياة فى أحداث الرواية ، وتشد القارئ للاطلاع عليها ، واتخاذ موقف منها سواء بالانحياز إلى طرف من أطرافها ، أو بتعجل نتائجها وما تسفر عنه من نهايات .

ومن الصراعات الواضحة فى الرواية صراعات المبادئ والأفكار والتقاليد ؛ ما بين اليمين واليسار ، أو ما بين نزعات الجمود وتطلعات المستقبل ، ما بين نمط الحياة المولية الأدبار ونموذج الحياة الجديدة التى تحاول أن تجد لنفسها مكانا فسيحا بين غيرها من الأنماط ، وحيث مضى الفيلم من خلال المناخ كله فى عرض صراع الأخوين على مستوى العواطف والأفكار والأحلام .

ومن أمثلة هذه الصراعات الظاهرة أيضا ، الصراع بين خديجة وابنها ، على اختياره زوجةً أبوها عامل فى مطبعة ، وغير ذلك من صراعات بين خديجة وزنوبة ، تدور حول

الحسب والنسب والمصاهرة ، وما بين أحمد وعلوية صبرى زميلته الأرستقراطية ، التى رفضت قبوله زوجا لفقره ، فضلا عن الصراع بين زنوبة وياسين .

ومن الأزمات الدرامية ، ما كان يعانيه كمال عبد الجواد ، وهو صراع متعدد الجوانب : إذ عزف كمال عن الزواج عندما شعر أن المجتمع والنظام الاجتماعى القائم على الفواصل الطبقية قد حرمه ممن أحب . .

ولقد أصبح حائرا شكاكا فى كل شىء ، يرى الزواج دائما فى مركز عجيب بين الحنين من ناحية والاشمئزاز من ناحية أخرى . . . لقد بات مهددا بالوحدة المرعبة بعد أن تزوج صديقه رياض . . لو كان من الممكن أن يجد زوجة لها جسم عطية - إحدى غانيات جليلة - وروح رياض فى شخص واحد .

« وكان يؤمن بحقوق الشعب بقلبه ، وإن كان عقله لا يدرى أين المفر ؟ عقله يقول : حقوق الإنسان ، وحينًا يقول : البقاء للأصلح وما الجماهير إلا قطيع » .

حتى فى محاولته للتثقف بالقراءة والاطلاع المستمر والانقطاع للكتب والمعارف فإن « اشتياق الإنسان للمعرفة تعبير عن محاولته التغلب على العزلة فى صراعه معها » .

ومثل هذه الصراعات أيضا ما دار داخل عبد المنعم فى علاقته مع ابنة الجيران التى تخرجه عن وقاره ، ومقتضيات التزامه الدينى ، فيندفع إليها حينا ، ثم يصارع هواه وغريزته للتغلب على هذا الاندفاع أحيانا أخرى ، إلى أن يسعفه الشيخ المنوفى بنصيحة الزواج .

وكذلك الصراع بين الأجيال الذى تبدى فى تمرد ولدىْ خديجة على تقاليد الأسرة ، وصرامة الجد ، وآراء الأب ورغبات الأم ، وسخريتهم من زوجة خالهم ، واستهانتهم بقدسية الوفد وتهكمهم على أنظمة الحكم ، إلى آخر مظاهر تمرد الجيل الجديد وصراعه مع جيل غارب لايزال يتمسك بالبقاء .

٤ - مأساوية الأحداث

ومن العناصر التى أعطت للرواية والفيلم مذاقا خاصا ، يتناغم مع طبيعة جماهير التلقى فى الشرق بوجه عام ، وفى مصر على وجه الخصوص ؛ ذلك المذاق الممزوج بطبيعة المأساة ، تراث الجماهير العريضة ، ووجدانها التاريخى ، وشعورها الجمعى الذى راكمته الأيام والسنون .

فالرواية تبدأ بوصف مأساة عائشة الأرملة الثكلى ، بين أسرة أنهكها مرور الزمن ، وأحال لباسها جميعا إلى السواد الفاحم ، ونضارة جلودها إلى تغضنات ، وأخاديد

وقشور . وحين لم يبق لعائشة من أمل سوى ابنتها نعيمة « الزهرة اليانعة التى نبتت وسط جبانة من القبور » على حد قول محفوظ ، فلا تمهلها طبيعة المأساة التى جنت على الأسرة ، وتأبى إلا أن تقطف الزهرة فى أوج تفتحها ، وهى تلد بعد عام من الزواج .

والمرض يهاجم الأب ، فيجعل بينه وبين القوة والسطوة والشباب مانعا صفيقا ، وبينه وبين الطعام والشراب والسهر والمجون حائلا منيعا ، فيمشى على مهل ، ويصعد السلم فى ضعف ، ويركن إلى فراشه فى مذلة واستسلام ، ويحرص على مواعيد الدواء ومراجعة الطبيب ، فيلزم داره طول الوقت ، ويحمله أبناؤه كالمتاع ما بين المخبأ والمنزل ، حتى يوافيه الأجل وسط لوعة الجميع .

ثم لا تلبث الأقدار وسط كل هذا الكم من الحزن والألم ، أن تختار هذه المرة أمينة ، النموذج المثالى لأمهات الجيل كله . . الصابرة الشاكرة ، الطائعة الخاضعة حيال زوج جبار عنيد ، فتضيف إلى أحزان البيت المنفرط حزنًا لايحتاج إلى مزيد .

كما نطالع فى الرواية نهايات مأساوية أيضًا لزبيدة العالمة ، التى توجت سلطانة الطرب فى ريعان شبابها ثم تسولت فى شيخوختها العطف والطعام بعد أن خرَّب الزمن جسدها وخرب روحها الكوكايين .

وتشق أستار الماضى ذكرى عزيزة بائدة ، حين تلتقى عائشة الملتاعة بحبيبها القديم ، ضابط البوليس ، بعد ثلاثين سنة من الفراق لكى تتوسل إليه الآن لكى يفرج عن أحمد وعبد المنعم إثر الاعتقال . . إلى آخر الأحداث التى تعطى للرواية مذاق المأساة الموغلة فى الأحزان ، والمغرقة فى تاريخ الوجدان الشعبى فى آن .

ومن هذا الاستعراض يتبين لنا :

أن مخرج الفيلم قد أغفل – لصالح التركيز على بعض المشهِّيات السينمائية التقليدية – كثيرا من إيحاءات محفوظ فيما يتعلق بالجانب السمعى أو البصرى والتى أوردنا أمثلة عليها فى القسم الأول من الكتاب كلما تعرضنا لهذا الجانب ، مثلما هى الحال فى إشاراتنا إلى دقة وصفه لمنزل السكرية ، أو وصفه المادى لشخصية عبد الجواد أو فى الإيحاء بالمعادل البصرى للتعبير عن فصل الشتاء ، أو التعبير بالمرئيات عن انصرام الزمن أو تبدل الأحوال ، أو الإيحاء بالزاوية المرتفعة للكاميرا لإبراز العلاقة بين الشخصيات ، أو حركة الكاميرا بالانقضاض ، إلى آخر ما أوردناه من باب التمثيل أو الاجتزاء .

الباب الثانى

دراما عدم التوافق مع المجتمع

الفصل الأول

« القاهرة الجديدة »

فيلم « القاهرة ٣٠ »

ملخص الرواية

يصور نجيب محفوظ فى « **القاهرة الجديدة** » طرفًا من الظروف الاجتماعية – السياسية التى ألمت بمصر فى مطلع الثلاثينيات ، من خلال ثلاث شخصيات جامعية ، ذات توجهات سياسية متعارضة تسعى بعد تخرجها إلى شق سبيلها فى الحياة ، وإن كان مدار التركيز فى الرواية على شخصية محجوب عبد الدايم الذى يعانى شظف العيش ، وفقر الأسرة ، ويسكن مع زملائه بيت الطلبة ، ويستهزئ بكل القيم ، ويتأسى بإبليس ، ويتمرد على الأعراف والتقاليد ويسعى فى سبيل مصلحته الأنانية إلى بيع كل ما لا يباع ، ويلجأ إلى زميله على طه فى فك ضائقته المالية ، ويحقد عليه فى الوقت نفسه لما ينعم به من يسار ، وينفس عليه حظه مع الحسناء الفقيرة إحسان شحاته التى يطمع فى قربها الجميع ، ويحثها أهلها على الفساد .

وتلمّ بأبيه كارثة مرض عضال يقعده عن العمل ، ويحبسه عن الرزق ، ويؤثر فى مصروفه ، بل يتهدد مستقبله الجامعى كله ، إلا أن طموحه وتطلعاته وما جبل عليه من عناد وإصرار وحب للذات ، يدفعه إلى الارتضاء بجنيه واحد مصروفًا له ، فيرحل عن بيت الطلبة إلى غرفة وضيعة فوق أحد الأسطح ، ويكتفى بوجبة واحدة فى اليوم ويسعى لدى سالم الإخشيدى (بلدياته من القناطر) السكرتير الخاص لقاسم بك وكيل وزارة المعارف ، لكى يجد له وظيفة أو يقرضه بعض المال .

وعن طريق تردده على الإخشيدى ، يعرف مجتمعات الترف والوفرة والمجون ويتوق إلى اليوم الذى يصبح فيه عضوًا بهذا المجتمع الساحر المجنون ، إلى أن يعرض عليه الإخشيدى صفقة العمر ، بتعيينه سكرتيرًا خاصًا لقاسم بك ، فى مقابل الزواج من

عشيقته التى اكتشف عند إتمام إجراءات الزواج بها أنها إحسان شحاته وقد أفسدها البك ، بعد أن أحبها على طه بجنون .

وبما ركب فيه من صفات التمرد على القيم والتقاليد ، يتخلى عن المبادئ فى سبيل مركزه الاجتماعى ، ويبتاع الوظيفة المرموقة والمرتب الوافى مسددًا ثمنهما من شرفه وكرامته ورجولته ، وانخراطه فى عملية قوادة فاضحة ومستمرة فى طى الكتمان .

ويرتقى قاسم بك - مع تغيير الحكومة - مركز وزير المعارف ، لتقوى حظوة الزوجة العشيقة لديه ، وليبدأ صراع المناصب بين محجوب والإخشيدى وطمعهما معًا فى الدرجة الرابعة ، التى يفوز بها محجوب ، بفضل جهود الزوجة ومساعيها لدى عشيقها الوزير ، فيقلب محجوب للإخشيدى ظهر المجن ويتوعده الأخير بسوء المآل .

وفى غمرة استمتاع محجوب بعائدات عملية القوادة ، من رواتب ، ورحلات ، وانخراط فى مجتمعات الكبار ، ونسيانه لأهله وذويه ، يدبر الإخشيدى مصرع الجميع ، فيشى بقاسم بك - الوزير - لدى زوجته ، ويُطلع أبا محجوب على حقيقة ولده ، ويجمع بينهم فى لحظة واحدة بشقة الرذيلة حيث الأطراف مجتمعون ، الزوجة والزوج والعشيق ، وتتفجر الحقيقة ليقال الوزير ويفقد القواد مكانه ومكانته ويضيع أمل الأب ورجاؤه فى ابنه . . . وينهار الجميع . . .

وقد اشتملت الرواية على نوعين من العناصر التى أفاد منها الفيلم ، بعضها يتعلق بالدراما كالصراع والشخصيات والأحداث والحوار . . وبعضها الآخر يتعلق بخواص الرؤية والاستماع ؛ أى العناصر السمع - بصرية التى أوحت بها الرواية لصناع الفيلم الذى أصبح عنوانه « القاهرة ٣٠ » ، وسنقوم بتفصيلها . . . فيما يلى من صفحات . . .

١ - المحتوى الفكرى

اشتملت الرواية على عديد من الأفكار المتعلقة بالصراعات المختلفة ، والمبادئ والأخلاق ومظاهر الفساد والإفساد ، ومصائر المتصارعين .

فالصراع من أجل حياة رغدة قائم أبدا على عدة مستويات ، فهو قائم بين العقائد والنِحَل والمبادئ الاجتماعية ، والرذائل الخلقية ، ومفاسد الفقر والغنى ، وهو قائم أيضا بين أرباب الرذائل والأنانية أنفسهم ؛ يتماسكون حينا عند ائتلاف المصلحة الشخصية ، ويحطم بعضهم بعضا عند الاختلاف .

والحكم فى ظل فساد ملكى ودستور غائب واحتلال قائم ، ينشر الزيف السياسى والرشوة والانتهازية والانحراف الجنسى ، والتفاوت الطبقى بين نسيج المجتمعات .

وطبيعة الحكم والسياسة فى مصر ما قبل الثورة تحمى بفسادها كل الفاسدين ، وتقلدهم المناصب المرموقة مادامت أعناقهم خاضعة للأسياد فى المظالم والنزوات .

وإن أصحاب النفوس الوضيعة لا يعدمون المبرر والوسيلة للسير فى ركاب المفسدين الكبار ، من الطبقة الحاكمة والأرستقراطية المهيمنة التى تستحى من عرض مباذلها فى تجمعاتها الخاصة ، حيث تقضى المصالح من خلال إتاوة لراقصة ، أو رشوة سياسى يحج إلى البيت الحرام ، أو علاقة فاجرة ، إلى آخر هذه الموبقات .

لكن عبادة المنفعة ، والأنانية وحب الذات ، والتحلل من القيم ، لا تمر بغير عقاب ، وهى محكوم عليها جميعا فى نهاية الأمر بالهزيمة الساحقة ، وإن دام انتصارها بضع سنين ، والطموح الجامح بغير أخلاقيات مجلبة للانهيار المدوى ، حين تزول السلطة ، وتزول كل أدواتها وصنائعها وعملائها من الأفراد أو الجماعات .

وفى خضم هذا الفساد كله ، والنهايات المتوقعة ، فإن أصحاب المبادئ الاجتماعية المتطلعين إلى إقامة عدالة اشتراكية لا يزالون على إصرارهم ولا تزال الملاحقة الحكومية لهم ماضية فى طريقها ، وهو صراع يحسمه التطور الطبيعى للمجتمعات ، ومحتوم بانتصار المبادئ والعدالة فى نهاية المطاف .

والصراع الفكرى والأخلاقى على الصور الواردة بالرواية ، صراع يسترعى حواس الجماهير العريضة سواء منها ما اهتم بالصراع الفكرى طبقًا لمستواه الثقافى ، أو من كانت الصراعات الأخلاقية (فى قضايا الشرف والتفريط) هى أهم ما يسترعى حماس الآخرين .

كما أن صراع الفئة الفاسدة ، ومعاينة نتائجه الحاسمة ، هو مطلب لا يفوت الجماهير المتبرمة من الفساد أن تعاينه مجسدًا بالصوت والصورة فى آن ، وعرض أحوال مجتمع المظالم والطبقية عرض يتفق مع أحلام الجماهير الواسعة فى تحقيق العدالة الاجتماعية ، وإرساء المبادئ الاشتراكية .

ومن الرغبات التى تتفق والميل الجماهيرى ، أن تُعرض الطبقة المترفة أمام الطبقات الشعبية المطحونة عارية بغير قناع ، وهى طبقات متربصة السوء بأمثال هؤلاء المترفين ، خاصة وأن أدوات وصولهم إلى هذا الترف والمجون أدوات انتهازية تفتقر إلى أخلاقيات أوسع الجماهير .

ومما تحققه أفكار الرواية وأحداثها ذلك الانهيار المدوى للبناء الزائف المهيب ، والذى يتناغم مع العبرة الشعبية العريقة التى يجسدها مثلها الشائع « ما طار طير وارتفع إلا كما طار وقع » وهو ما يحقق مبدأ العقاب فى نهاية المطاف .

ولقد أفاد فيلم « القاهرة ٣٠ » من مثل هذه الأفكار فى تجاوب جماهير التلقى معه مثلما عبر الكاتب بهيج نصار فى مقالة إعجابًا بالفيلم بقوله : « كان فيلمًا جسورًا فى نواياه وأهدافه لأنه حاول أن يقدم لنا بانوراما اجتماعية لعصر معين وزمان معين ، ويحكى لنا قصة مرحلة بأسرها لنستشف منها قسمات مرحلة أخرى مقبلة . . فيلم عن مجتمع الرجعية كله لنستشف منه مجتمع الاشتراكية المأمول » .

ويغبط الناقد سامى السلامونى « جرأة صلاح أبو سيف فى طرحه لواقع مصر فى الثلاثينيات الذى لا حدود لعشوائيته ومرارته . . . إنها لم تكن مأساة اغتصاب أعراض النساء ، إنما اغتصاب حقوق مصر كلها فى ذلك الزمان والتى وصلت فيها الأحوال إلى حد يصبح انتهاك العام هو انتهاك خاص ولا فصل بين المستويين . . لكن طاقة المقاومة من أجل التغيير لم تتوقف » .

وهى الجرأة نفسها فى العرض التى أشار إليها الكاتب رضا الطيار بقوله : « والرواية على جانب كبير من الجرأة والحدة فى دراستها للانتهازية والحالة السياسية فى مصر الثلاثينيات ، حيث تمثل وثيقة اتهام للعهد الماضى إبان قوته وجبروته » .

٢ - الصراع الدرامى

الصراع فى هذه الرواية صراع أفكار ومبادئ ، وصراع مصالح ومغانم ، فضلًا عما يترتب عليهما من صراع بين الفرد وذاته بطبيعة الحال .

يغرس نجيب محفوظ ، منذ سطوره الأولى بالرواية بذور هذا الصراع ، بعرض شقة الخلاف فى الرأى بين زملاء الجامعة من الجيل الواحد ، ذلك الخلاف الذى يجرى على شئون الدنيا والدين معًا ، ونظرة الإنسان إلى الحياة بوجه عام .

وتنمو بذور هذا الاختلاف الفكرى بعد ذلك لتتخذ شكلا عمليا يغذى سلوك الجميع ، ويتبدى ذلك - أول ما يتبدى - فى نشوء علاقة حب بين على طه الذى يتمتع بالألمعية بين زملائه وبالوسامة ونبل الأصل بين الجميع ، وبين إحسان شحاتة الفتاة الفقيرة التى يواجه مسكنها بيت الطلبة والتى يتسم أهلها بالضعف والهوان ، ولا يلبثان كل حين أن يتلاقيا فيبثها أفكاره وآماله بعد أن تبثه شكواها ، فى الوقت الذى يراقب فيه مخجوب عبد الدايم - عبر زجاج النافذة - لقاءهما « ويشيّع كل واحد منهما بطظ مفعمة سخرية وحقدًا » ، وهو ينفس على الشاب تمتعه بإحسان شحاتة وسعادته بها « ولعل إنسانًا لم يثر حسده كما يثيره هذا الشاب الجميل الموفق وهو البائس المحروم » .

ثم يستفحل صراع المبادئ فى النهاية مسفرًا عن على طه مطاردًا من البوليس ،

وملاحقًا من الحكومة ومندمجًا فى الخلايا السرية الشيوعية ، انتماء لمبادئه وأفكاره ، وعن محجوب عبد الدائم يتحايل بلؤم الطباع ، والخلو من المبادئ الشريفة ، على اصطياد الوظيفة التى تسد رمقه ، ولو بالتسول الأخلاقى ، ثم قبول الدنيّة من أجل الاستقرار الوظيفى والمركز الاجتماعى المرموق .

وينتهى اختلاف التوجه الفكرى بين على وإحسان مع الضغوط الاجتماعية إلى إحسان بين أحضان الزوج والعشيق ، وإلى على طه وقد غمرته حياة السياسة ومطاردة البوليس له .

ومن صراعات المصالح الشخصية ما كان بين محجوب والإخشيدى : فمحجوب وقد ألمت به فاجعة أبيه المقعد وإعانته « فلسفة الحرية كما يفهمها هو ، وطظ أصدق شعار لها هى التحرر من كل شيء ، من القيم والمثل والمبادئ والعقائد ، من التراث الاجتماعى عامة فالعلم + الفلسفة + الأخلاق جميعًا = طظ ، فلا يرى أن يقف مبدأ أو قيمة حجر عثرة فى سبيل نفسه وسعادتها وحبه أن يسخر من رجال العلم وأن يفيد من العلم ومستقبله لصالحه » .

هذا الفتى يلجأ إلى سالم الإخشيدى يسأله المعونة ، وليس وراء هذا اللقاء به أى مبرر أو مسوغ غير اشتراكهما فى منبت واحد هو بلده القناطر الخيرية ولا مزيد ، وسالم الإخشيدى مقارنًا بمحجوب « لايختلفان جوهريًا فى شيء ، فهما فى الذكاء سواء وفى عدم الأخلاق سواء » ويلجأ إليه وهو على يقين أن سالم الإخشيدى . . « ليس بذى مروءة ولا نجدة ، ولكن هل لديه سواه » ؟

وينفس عليه احتشاد أصحاب المطالب بمكتبه ، وترفعه على الجميع من الموظفين أو أصحاب الحاجات ، ويسأل نفسه : « لماذا لا يعلق فى حجرته الكبيرة صورة صاحبة العصمة ست أم سالم بجلبابها الأسود الملوث بالتبن » ؟

ويدور بينهما هذا الحوار :

- هكذا أقضى نهارى ثم أستأنف العمل ليلاً فى قصر البك .
- على قدر أهل العزم تأتى العزائم .
- عمل متصل ، ولا يكفينى شر الألسنة ، ولا يفتأ القائلون أنى رقيت إلى الخامسة بسرعة .
- وهل وضع نظام الأقدمية لقتل الكفاءات !؟ سالم بك ، إنك جار قديم وزميل قديم ، وملاذنا وقت الشدة . . .

وبدأ محجوب فى شرح ظروف أبيه ، وطلب منه المعونة صراحة .



« القاهرة ٣٠ » - رواية نجيب محفوظ - إخراج صلاح أبو سيف ١٩٦٦ .

« فتفحصه الإخشيدى ، وأدرك أنه جائع ، لكنه لم يتعود أن يعطى أبدًا ولا عهد له بفن الإحسان ولا كان من الضعفاء الذين تلين مظاهر البؤس قلوبهم ثم قال :

- هل تجيد الفرنسية ، والإنجليزية ؟

وخاب رجاء محجوب وقال :

- نعم أجيدها .

- حسنًا أتعرف مجلة النجمة ، صاحبها صديق وزميل وربما رحب بك إكرامًا لى .

- هل أُكلف بترجمة بعض الموضوعات ؟

- نعم مقالات ، فكاهات ، اذهب لمقابلته وسوف أحدثه عنك بالتليفون . . أليس هذا أكرم بك وأنفع ! » .

« ولشد ما بدا الإخشيدى بغيضا لعينى محجوب وغادر الغرفة وما زالت أزمته قائمة ، كيف يحصل على النقود ، وخبط فى الطريق على غير هدى ، وكور قبضته مهددا وقائلا :

- سيدفع العالم ثمن هذه الآلام .

ولا يزال الصراع بينهما فى غيره من المواقف ثائرًا .

فعندما يحصل محجوب على الليسانس ، يلجأ مرة أخرى إلى الإخشيدى فى منزله

ويخبره بتخرجه فيباركه على مضض وتأفف ، وينهال محجوب بالهتاف على الزميل القديم والجار القديم :

- أنت أستاذنا فى العلم والوطنية ولن أنسى ما حييت توصيتك لمجلة النجمة التى أنقذت حياتى ومستقبلى . . إن الشهادة بغير شفاعة أرخص من ورق اللحم . . فهل آمل أن تلحقنى بوظيفة .

وجعل محجوب يرمقه بعينين تنطقان بالخوف والرجاء ويشعر أنه بات تحت رحمة إنسان لا يراعى إلا مصالحه الذاتية » .

وأشعل الإخشيدى سيجارة وهز رأسه كالآسف .

- لا توجد وظائف خالية عندنا الآن .

- أما من فائدة ترجى ؟

- لا داعى لليأس المطلق ، ويمكن أن أدلك على سبيل آخر - أرجو أن تكون رجلا عمليا ، وأن تحسن فهم الدنيا ، وأن كل فائدة بثمن ، ولست أسألك شيئا لنفسى ، فما أنا إلا دليل .

- عفوا . . عفوا . . أستغفر الله .

فدله الإخشيدى على بعض أهل الخير وذوى النفوذ ودوائر الاختصاص ، من أمثال عبد العزيز بك رضوان الذى يأخذ ممن يعينه مثل راتبه لمدة عامين ، وكذلك الحال مع المطربة دولت ، وأسعارها معروفة طبقا لكل درجة وظيفية ، إلا أن الأول يؤدى فريضة الحج فى الوقت الراهن .

- الانتظار يا سالم بك معناه الجوع فما عسى أن أصنع ؟

- لست بالفتى الأمرد ، ولا أملك بالفاتنة اللعوب ، فما عسى أن أصنع أنا .

. . لكن هناك السيدة إكرام نيروز .

« وكان يرمى إلى استغلال الشاب فى الدعاية لها بعد أن يقدمه إليها كأحد تابعيه الذين يأتمرون بأمره » .

وفى لقاء آخر ، يشتعل الصراع بالمناورة إلى موضع آخر مع الأنانية والمصالح الخاصة عندما يدعو الإخشيدى محجوبا إلى الوزارة ويبادره :

- دعوتك لأمر خاص بمستقبلك ، سنحت فرصة أجلّ فائدة من موضوع إكرام نيروز . . . كالثمرة الدانية تروم من يقطفها .

- بعونك أقطفها .

- وجدت وظيفة . . درجة سادسة . . سكرتير .

- سكرتير من ؟
فأشعل الإخشيدى سيجارة ، غير راحم لهفة صاحبه ، وسُرّ لتلهفه وقال :
- يمكنك أن تأخذ إذا رضيت أن تعطى !
- ولكن كيف أعطى ؟
- ليس المال بالعملة الوحيدة . . .
- أرجو أن أكون عند حسن ظنك .
- ما خابت فراستى فيك قط . . أتقبل أن تتزوج .
- ألا أعطى مهلة للتفكير .
- ظننتك أشد رغبة . . . لماذا أنتظر ، يوجد فى البلد ألف عروس ، ولابد من اختيار واحد اليوم .
- اليوم ؟
- الساعة .
- إذًا قبلت . . .
- بداية حسنة ولكنها ليست كل شىء . . .
ماذا يريد الشيطان ، ماذا تحوى (كل شىء) هذه ؟
- يا لها من سعادة كالحلم . . . جزاك الله عنى خيرا .
- دعنى أتكلم عن الزوجة . . . فتاة كريمة من دائرة قاسم بك فهمى .
- قريبته ؟
- قاربت الحقيقة . . هى من معارفه .
- معرفة جوار . . صداقة والدين ؟
- قاربت الحقيقة ، سعادته صديقها .
« عرف ثمن الوظيفة الفاخرة - إن الإخشيدى يستغل بؤسه لمصلحته ، وإنه ليمقت الإخشيدى » .
- عذراء ؟
- كانت !
- من هى ؟
- ستعرف فى حينه .
ويتصاعد الصراع إلى ذروته حين يمسك قاسم بك بمقاليد الوزارة ، واستقر الرأى على تعيين محجوب مديرا المكتبه لا سكرتيرا خاصا به ، مما يعنى فقدان الإخشيدى لمنصبه .

« وعندما ذهب محجوب إلى الوزارة مبكرا التقى بالإخشيدى وقد سبقه إليها فانقبض صدره وتساءل عما دعاه إلى التنازل عن كبريائه والقدوم إلى مكتبه .

– أهلا بسعادة البك تفضل بالجلوس .

– لدى ما أحب أن أكاشفك به .

– حسنا ، أنا رهن أمرك .

– الأمر خطير ويتعلق بمستقبلنا ، وسنجنى من ورائه نفعا متبادلا . . ألم تجدنى صديقا مخلصا ؟

– بل من خير الأصدقاء جميعا « قالها وهو يشعر بدبيب السخرية فى أعماقه » .

– بفضل صداقتنا نستطيع اقتحام الصعاب .

– نطقت بالحكمة كعادتك يا بك .

« وجعل يقول فى سره ، تكلم عن الصداقة كيفما شاء لك الخداع ، أعرفك كما تعرف نفسك أيها الشيطان الماكر وحسبى أن أعرف نفسى كى أعرفك حق المعرفة . . ولكل شىء آفة من جنسه » .

– علمت أن مذكرة تكتب لندبك مديرا لمكتب الوزير .

– لقد علمت ذلك بالأمس فقط .

– ذلك يسرنى بقدر ما يسرك . . أنت درجة سادسة والخامسة خالية ، وأنا درجة خامسة والرابعة خالية لمدير مكتب الوزير . . خذ وظيفتى ودع وظيفتك الجديدة لى ، يتحقق أملنا جميعا .

– وماذا تشير علىّ بفعله !

– صارح الوزير بأنك قانع بوظيفتى .

– ألا ترى يا سالم بك أن ذلك معناه رفض شرف آثرنى به الوزير .

فرمقه الإخشيدى بنظرة تقول : « يا ابن اللئيمة » .

– أهذا رأيك ؟

– أجل ألا تشاركنى رأيى ؟

– معقول . . . لك حق ، أشكرك ، مبارك .

وغادر الحجرة وساور الخوف محجوبا وكور قبضته غاضبا .

وفضلا عن هذا الصراع الرئيسى الذى انتهى بتدمير الوزير ومحجوب وزوجته وكل المحيطين به فإن صراعات أخرى كانت تدور بين محجوب وعروسه إحسان ، وبين إحسان وأسرتها ، وبين على طه وإحسان ، وبين محجوب وأسرته فى إطار المصالح

الشخصية والنزعات الأنانية وهى أقل حدة من الصراع الذى عرضناه بإسهاب ، وإن كانت تغذيه من بعض جوانبه ولا ترقى إلى الصراعات التى تدور داخل الشخصيات والأزمات الشخصية مما سنعرضه الآن فى أكثر من مثال . يقول محفوظ :

« كان محجوب يرى حياته مليئة بالمشاكل ويضع على رأسها جميعا المشكلة الجنسية ويصفها بأنها مشكلة عسيرة الحل كالقضية المصرية سواء بسواء ، وقد رأى إحسان شحاتة وطالما أثارت بركان شهوته – رآها كما يرى أى امرأة أخرى صدرا وعجزا وساقين وكانت إحدى مفاتنها تلك كافية لإطلاق شرارة كهربية فى صدره ولكن الفتاة على حد قوله : أحسنت الاختيار وآثرت الفتى الأشقر ذا العينين الخضراوين ولبثت حياته مقفرة موحشة وعقله فى ثورة دائمة » .

وعانت نفسه مرارة العار والخوف والقلق والتمرد ورأى حوله شبابا مهذبين يطمحون إلى الآمال البعيدة والمثل العليا ، ولكنه عثر على نزعات غريبة كموضة الإلحاد والتفسيرات التى يبشر بها علماء النفس والاجتماع والأخلاق ، وسر بها سرورا شيطانيا وجمع منها فلسفة خاصة اطمأن بها قلبه الذى أنهكه الشعور بالضياع ، لقد كان وغدا ساقطا فصار فى غمضة عين فيلسوفا . . بيد أنه أدرك منذ اللحظة الأولى أن فلسفته سرية ينبغى أن تظل فى طى الكتمان لا احتراما للرأى العام ، فإن من مبادئها احتقار كل شىء ، ولكن لأنها لا تؤتى أكلها إلا إذا كفر بها الناس وآمن بها وحده ! احتفظ لنفسه بها ، ولم يعلن منها شيئا إلا إذا ضاق صدره وغلبه شعور الوحشة فينفس عن قلبه بالمزاح والسخرية » .

« كان مصروفه الضئيل ينهض بالضروريات ، ثلاثة جنيهات رضى بها رضاء المتمرد المغلوب على أمره . . كان ينطوى على شهوة جامحة بقدر ما يضيق بطموح جشع . . ويلذ له محادثة أقرانه والاجتماع بهما لكنه يحسدهما ويمقتهما ولا يتردد فى إبادتهما « وجد فى ذلك نفيا » .

وحين جال ببصره فى دار جمعية الضريرات وهالته مظاهر الترف والاستمتاع والمجون تنهد وتمنى لو أمكنه فى تلك اللحظة أن يصير عظيما ولو بجريمة ترمى به إلى حبل المشنقة فلا يتردد . . . « ما الذى منع من أن أكون أحد هؤلاء الشبان . . . الدنيا جميعا ! القوة الكونية التى خلقت التاريخ وصنعت الطبقات ، وقسمت الحظ ، وجعلت عبد الدايم أفندى أباه » .

إلى آخر هذه الصراعات النفسية داخل محجوب عبد الدايم ، ومثلها ما دار داخل على طه عندما هجرته إحسان ، وما دار داخل إحسان وهى تبيع نفسها وتهجر على طه ، وما دار

داخل الإخشيدى وهو يستعطف محجوب ويستجدى وظيفته . . وهى صراعات أفعمت بها الرواية ، على الإجمال .

ويبقى بعد ذلك فى شأن الصراع الدرامى الذى استعرضنا أمثلته فى هذا العمل الأدبى والذى نقله الفيلم إلى متلقيه أن نتساءل عن الكيفية التى استطاع بها صناع الفيلم نقل الصراع الداخلى أو النفسى الموصوف فى الرواية إلى الفيلم المعروض . . خاصة وأن هناك من ألمح فى حينه إلى الصعوبة التى اكتنفت بعض روايات محفوظ عند تعبير السينما عن الصراع النفسى فيها ، مثلما أشار الناقد هاشم النحاس فى طيات حديثه المقارن بين رواية « بداية ونهاية » وما سبقها من روايات بقوله :

« إن الصراع الظاهر فى فيلم « بداية ونهاية » أوضح منه فى الروايات السابقة عليها » .

ويضرب الأمثلة « بالقاهرة الجديدة » و « خان الخليلى » و « السراب » .

والواقع أن محفوظًا لم يكتفِ وهو يصف الصراع داخل الشخصيات بمجرد وصفه من وجهة النظر الموضوعية ، وإنما استعان على تأكيد هذه المشاعر الدقيقة بجمل من المناجاة بين الشخصية وذاتها ، أعانت السينمائيين على إظهار ما كان خفيًّا من المشاعر والصراعات .

فإذا أعوز محجوب المال فى ابتياع الحب ، واستقرت نيته على جامعة أعقاب السجائر يطارحها الغرام ، واشتد غضبه كما وصفته الرواية قال لنفسه : « لست خيرا منها ، فهى جامعة أعقاب سجائر ، وأنا جامع أعقاب فلسفة ثم أننى فى نظر المجتمع شرّ منها » وقال متعزيا : « **من تواضع لله رفعه** » .

وفى الموقف الذى يقارن فيه بين بؤس والديه وباشوات شارع رشاد باشا ومقدار الترف والنعمة التى تتفجر من دورهم وقصورهم ، وتصطرع فى نفسه الأفكار السوداء عن سوء المصير ، « جعل يقول لنفسه : أنه لو كان وريث أحد تلك القصور وأشرف أبوه - الباشا - على الموت لانتظر موته بفارغ الصبر » ، **ثم تنهد من قلب مكلوم** وتساءل : كيف تنتهى هذه المأساة .

وحينما كان يتميز غيظا بعد إنقاص مصروفه إلى جنيه واحد فى الشهر بعد ثلاثة جنيهات تساءل وهو **ينتف حاجبه الأيسر** : « لماذا قدر له أن يولد فى هذا البيت ، وماذا ورث عن والديه سوى الفقر والدمامة » .

إلى آخر ما ضمنه محفوظ من مونولوجات تشرح الأزمة النفسية أو تظهر الصراع الداخلى ، إضافة إلى ما ينثره أحيانا على مثل هذه المشاعر الدفينة من حركة ظاهرة مؤكدة للشعور ؛ كنتف الحاجب ، أو التنهد ، أو غيرها من التعبيرات .

٣ - الشخصيات

أعطى محفوظ للشخصيات فى أغلب رواياته أهمية قصوى ، ولم يدخر وسعا ولا حيلة سردية لاستجلائها من الداخل والخارج ، إلا وقد لجأ إليها جميعا ، سواء بالوصف المباشر من خلال رؤية الراوى ، أو من خلال الحوار المتبادل بين الشخصيات من خلال تيار الشعور ، أو من خلال الأحداث وردود الأفعال أو غيرها مما سنراه بغاية الوضوح فى شخصيات « القاهرة الجديدة » خاصة فى عرض شخصيتها المحورية ، محجوب عبد الدايم على وجه التحديد .

ومن الصفات التى ساقها محفوظ فى حديثه عن محجوب عبد الدايم كم هائل ، يتوزع على مدار الرواية جميعا نسوقها مجتمعة فيما يلى من خلال الوصف المباشر للأديب :

. . فهو شاب فى بداية العقد الثالث من العمر ، طويل نحيف شاحب الوجه ، جاحظ العينين ، عسليهما ، مفلفل الشعر ، يميل إلى القبح فى الملامح ، وإلى الفقر فى المعيشة ، ويرتدى طول الوقت البدلة ورباط العنق والطربوش ، وهو فى الوقت نفسه لا يفتأ ينتف حاجبه الأيسر ، ولا يأكل فى اليوم إلا وجبة أو وجبتين .

هذه الصفات فى أغلبها قد انطبقت فى الفيلم المأخوذ عن الرواية على **حمدى أحمد** ، الذى تقمص دور محجوب فأفاد الفيلم من الوصف المباشر للشخصية فى اختيار المؤدى الذى قام بهذه الأوصاف خير قيام .

ومن الصفات الاجتماعية التى أضافها محفوظ واعتنى الفيلم بها تجاه محجوب أنه ابن لأبوين جاهلين طيبين ، ووالده موظف براتب ثمانية جنيهات ويمارس عمله ليل نهار ، ويرتاد حلقات الذكر فى المساء .

ثم يعرض علينا محفوظ ، محجوبا صاحب فلسفة الاستهانة والاستهتار والتمرد ، وهو المتمتع بالشهوة الجامحة والجشع والطموح ، والنازع إلى التمرد فى حذر ، والسخرية فى كذب ، والأنانية فى كبرياء ، والخلو من الفضيلة فى آن .

ولقد سبق أن قدمنا مقاطع من الحوار والمونولوج فى ثنايا عرض الصراع الدرامى قبل صفحات ، ونسوق الآن أمثلة دالة على رسم الشخصيات من خلال جمل إضافية من الحوار منها ما يظهر محجوب منافقا متزلفا لا يدخر مديحا فى غير موضعه طلبا لحاجة من الحاجات . . يقول للإخشيدى الانتهازى القديم :

- يا سالم بك أنت جار قديم ، وزميل قديم ، وأستاذنا فى العلم والوطنية على السواء .

ويعلن عن ارتياحه من مظاهر الرياء والمتاجرة بدعوات البر فى جمعية الضريرات .

- لتذهب الضريرات إلى الجحيم . . الحانة خير وأبقى !

وهو لا يقف عند حد فى التنازلات ما دامت خيرًا لمصلحته الشخصية المادية ، فيظل محاورًا للإخشيدى مستفسرا عن كنه الزوجة المنتظرة التى هبطت من قريبة لقاسم بك إلى إحدى معارفه ، ثم إلى صديقة شخصية له فى سياق الكشف عن شخصيتها لكن محجوبًا الذى لا تقف تنازلاته عند حد يسأله فى آخر المطاف :

- عذراء !

- كانت .

ويلوذ بالصمت ثم يقول فى نهاية الأمر :

- ليكن ، فمتى يكون تعيينى فى الوظيفة ؟

وإذا كانت المناجاة هى حديث النفس للنفس ، أو اعتراف الذات للذات وهى لغة حميمة تندسّ ضمن اللغة العامة المشتركة بين الناس أو الشخصيات ، وتمثل الحميمية ، والصدق والاعتراف والبوح وتنهض فى أى عمل روائى يقوم على استخدام تقنيات السرد العالية ، بوظيفة لغوية وسردية لاينهض بها أى مشكِّل سردىّ آخر .

فإن محفوظًا كان قد وظف المونولوج للإفصاح عن أبعاد أكثر عمقا لشخصية محجوب ، إذ مضى مثلا يقول : هاتفًا ببلدته (القناطر الخيرية) .

- يا قناطر يا بلدنا وزعى الحظ على أبنائك بالعدل .

وفى عيادته لأبيه المريض ، يأسى لنفسه قائلا :

- لو كنت وريث أحد هذه القصور فى شارع رشاد باشا وأشرف الأب على الموت لانتظرت موته بفارغ الصبر .

وإذا لمح والد إحسان شحاتة ، يستكثر على الرجل أن يكون أبا لمحبوبة على طه لضعة الأول ونبل الثانى ، ولحنقه على العلاقة برمتها ، فيقول فى نفسه متهكما :

- نعم الصهر .

وفى زيارته الأولى لمكتب سالم الإخشيدى - الذى احتشد بذوى الحاجات وطلاب المصالح ، يطلبونها بمذلة من الإخشيدى الذى يجيبهم أو يشير إليهم بغطرسة يقول محجوب لنفسه :

- لماذا لا يعلق فى حجرته الكبيرة صورة صاحبة العصمة ست أم سالم بجلبابها الأسود الملوث بالتبن .

وعندما يتخرج من الكلية ، ويشقى فى البحث عن وظيفة ويشرف على اليأس يناجى نفسه قائلا :

- « أأموت جوعا ، فلا نزل القطر ، ماذا لو نشر فى الإعلانات المبوبة : شاب فى الرابعة والعشرين ، طوع أمر كل رذيلة ، عن طيب خاطر يبذل كرامته وعفته وضميره نظير إشباع طموحه » .

ويقول وقد وافق على صفقة العار : « قرنان فى الرأس لا يؤذيان » .

وإذا دعاه الإخشيدى أن يكون معه يدا واحدة - وقد استشعر الإخشيدى بعض الخطر فقال مخاطبا إياه فى سره :

- وقعت فى شر منك ، وساقك الحظ إلى مساعد من طينتك ولكل شيء آفة من جنسه .

وهكذا لا يفلت موقف من المواقف دون حديث داخلى مع الذات ، يفصح عن صفات الاستهتار أو النفاق أو الحقد ، أو روح التفريط ، أو السخرية أو غيرها من السمات الداخلية التى يظهرها المونولوج بعد أن أدى الحوار بين المتحاورين وظيفته فى الاستجلاء .

وتأمُّل أحداث الرواية ، وأفعال شخصياتها وردود أفعالها ، يطلعنا على مزيد من وسائل كشف الشخصية وإضاءتها واستكمال بعض ما لها من سمات داخلية أو صفات :

فمحجوب عبد الدايم ، يقارف الرذائل فى أحط صورها ، ولا يبالى أمام نفسه أن يطارح الغرام فتاة ذات جمال أو أخرى تلبد جسدها بالعرق والتراب ، فجميع النساء لديه « كما يرى أى امرأة صدر وعجز وساقين » فيجامع جامعة الأعقاب فى مكان مقفر لقاء قروش ثلاث ، ويفلسف موقفه بأن من « تواضع لله رفعه » وهو مجبول على العناد والتحدى ، فلا تثنيه كارثة المرض التى حلت بأبيه أو ضائقة المال التى ألمت به عن مواصلة العيش على الكفاف ، والتضحية ببيت الطلبة ، والاكتفاء بوجبة واحدة يوميا ، ثم الانكفاء على دروسه حتى يتخرج فى موعده حسب ما وعد أباه .

ولا يخجل فى سبيل قضاء احتياجاته أن يلجأ إلى زملائه ممن يمقتهم ويتمنى زوالهم من الحياة فيقترض من هذا ومن ذاك كل حين بضعة قروش . ولا يتردد فى امتهان نفسه أمام سالم الإخشيدى وهو يطلب أن يعاونه ، ويتسول عطفه ، والإخشيدى يتلاعب به وبما حواه صدره من رجاء .

ويقبل - بعد قليل من التردد - صفقة الزواج من إحسان حيث قرنين فى الرأس لا يؤذيان ويراهما إكليل فخار .

ويحث الزوجة العشيقة ، مدفوعا بالفلسفة الشيطانية فى التمرد على كل القيم ، على مزيد من البذل والعطاء تجاه قاسم بك كى يمنحه ترقية أعلى ، ودون أن يرى فى حثه لها ترديا أخلاقيا فى هوة بلا قاع .

ولا يقتصر اللجوء إلى الأحداث أو ممارسة الفعل على محجوب عبد الدايم وحده فى استكمال الملامح النفسية لشخصية إحسان شحاته - التى أدت دورها **سعاد حسنى** فى الفيلم ليكون من أبدع أدوارها عمقا وموهبة . والتى لا تسعفها تربيتها ولا مبادئها الأصيلة التى تجارى على طه فى مبادئه وصموده لمطاردة الحياة والتى تستشعر جمالها وفقرها وضآلة طموحها وضعفها النفسى فى آن . . هى التى تهجر على طه ، وتميل إلى قاسم بك ، وترتضى مرتبة العشيقة على منزلة الزوجات .

والإخشيدى الانتهازى الذى بدأ حياته زعيما للطلبة ، واستثمر هذه الزعامة فى الحصول على وظيفة فى غمضة عين ، لا يفتأ يستكبر ، ويصعّر خديه لذوى الحاجات سدا لحوائجه الشخصية من القيم ، وخلوه من المبادئ والأخلاقيات ، ويميل إلى تعذيب الآخرين ، والتشفى فيهم كما فعل مع محجوب إبان أزمة تغيير الوزارة ، ولا يرعوى عن استغلال الآخرين فى تلميع ذاته عند وجهاء القوم كما فعل بتقديم محجوب إلى نيروز هانم ، ثم لا يستحى أن يكون قوادا فى سبيل خدمة أسياده وأولياء نعمته فيعقد للبك صفقة الفجور ، وهو فى النهاية لا يصدنه حائل عن الانقلاب على الجميع والإيقاع بهم إذا فقد ميزة ومغنما من الغنائم والأسلاب ، . . مما مكن المؤدى لدور الشخصية (**أحمد توفيق**) من تجسيدها على نحو يصفه الناقد سامى السلامونى « بالبراعة المذهلة التى لا يمكن نسيانها ، والتى لعب بها أحمد توفيق شخصية سالم الإخشيدى بكل خبثه ونذالته ، ليصبح النموذج أمام محجوب عبد الدايم ليحتذى به » .

كما أن على طه الطامح إلى الجاه العلمى ، يسعى إلى وظيفة بمكتبة الجامعة ليتمكن من تحضير الرسالات ، وهو بأريحيته يمنح مبغضيه حاجتهم كما فعل أكثر من مرة مع محجوب ، وهو إلى ذلك قليل الخبرة بالنفس البشرية ، فيكاد يجن إذ هجرته إحسان ، ثم يصاب بالذهول عندما بلغته صفقة العار ، وهو بعد ذلك مخلص لمبادئه فلا يحيد عنها ، ولا يتراجع عن مناصبة الحكم الكراهية والعداء والعمل فى السر والعلانية من أجل الاشتراكية التى آمن بها ومارس تطبيقاتها ، وأشرف من أجلها على الهلاك .

٤ - الحوار

فى استعراضه للمزايا السينمائية لرواية « **بداية ونهاية** » ، يقول الناقد هاشم النحاس :
« إن الرواية قد تميزت بالثراء فى كمية الحوار ، وهو أداة تعبير خارجية بالنسبة للشخصيات وقد حرص الفيلم على الاحتفاظ بمضمون الرواية » .

وقد استعرضنا فى مبحث سابق من هذا الفصل دور الحوار فى الإفصاح عن ملامح شخصيات « القاهرة الجديدة » ، والذى استعان به الفيلم بالاقتباس الحرفى ، معظم الوقت ، أو بقليل من التصرف والتعديل فى بعض الأحيان . إلا أننا نرى فى الحوار - بخلاف تلك الخاصية - جاذبية خاصة تعتمد على درجة ما به من مصداقية وكذلك قدرته على الإيحاء بمعانٍ إضافية ، فضلا عما تميز به الحوار من طابع السخرية وخفة الظل فى آن .

ونعنى بمصداقية الحوار أن يجرى بين الشخصيات مخفيا ما فيه من صنعة وسابق إعداد : ومثال ذلك تطفل محجوب عبد الدايم على شئون على طه وغرامياته مع إحسان شحاتة فيحاوره فى شأن العلاقة ونشأتها ، ثم يسأله :

- كيف عرفتها ؟ . . فى الطريق ؟

- كلا من النافذة .

- ولكن غيرك نظر أيضا .

وفى رده الأخير ، إفلاتة لسان ، تعنى أنه شخصيا حاول معها ولم يفلح ولم يستطع أن يتحكم فى درجة لباقته وحسن إدارته لحديث الاستدراج . . وهو ما يحدث فى واقع الحياة حين يسبق اللسان فكر صاحبه ، فيكشف دخائله .

وإذا ذهب محجوب عبد الدايم إلى الإخشيدى ، يتسول معونته راجيا أن يحسن إليه بنفحة مال ، فلا ينهره الإخشيدى ، ولا يؤذى مشاعره ، ثم لا يجيب له فى نفس الوقت طلبه حسب ما يؤمل محجوب ، ويتخير له ما يناسب خبراته كطالب جامعى ويسأله :

- هل تجيد الفرنسية والإنجليزية ؟

- نعم .

- حسنا اذهب ببطاقتى - هذه - إلى مجلة النجمة فصاحبها صديقى وزميلى ، وربما رحب بك إكراما لى ، وستكلف بترجمة بعض المقالات . . الفكاهات ، وسأحدثه عنك بالتليفون . . أليس هذا أكرم بك وأنفع ؟

وفى جملة الإخشيدى بعض المراوغة ، وبعض الاستهزاء ، وبعض التعالى والكبرياء ، فضلا عن أن مقطعها الأخير يوحى بإدراكه لتسول محجوب ، وإصرار سالم على رفض تسوله ، ورغبته فى تلقينه درسًا فى أصول الكرامة ، وهى واقعية شديدة وصادقة فى حوار يناسب الإخشيدى ، لكنه لا يحتوى تطرفا من حيث الاستهزاء أو التعالى أو الرفض ، بل هى مفعمة بكل ذلك دون إفراط .

أما الصيغ الموحية فى الحوار التى تساعد على إشراك المتلقى فى فهم المضمون وتفاعله معه ، فقد حوت الرواية كثيرًا منها ، نسوق عليها هذا المثال الذى لا يخلو أيضا من

واقعية الصياغة التى تستلزم عدم الاندفاع فى التصريح أو التجريح ، كقول سالم الإخشيدى لمحجوب وهو يستعرض معه أثاث شقة (الزوجية) :

- « الشقة وما تحتوى لكما . . إلا صوانا صغيرا فى حجرة النوم » .

فيوحى للمتلقى بنوايا البك ، واشتداد أزمة محجوب مستقبلا ، واستمرار عملية القوادة ، وما قد يشى به ذلك كله من أحداث .

وفى الوقت الذى يعرض الإخشيدى فيه على محجوب مسألة الزواج من فتاة يجهلها ، يتدرج فى الحوار درجة إثر أخرى فى المكاشفة - تمسكا بواقعية الحوار فى مثل هذه الأحوال إذ يعرف الإخشيدى العروس بقوله :

- فتاة كريمة من دائرة قاسم بك .

- قريبته ؟

- قاربت الحقيقة ، هى من معارفه .

- معرفة جوار ؟ . . . صداقة والدين ؟

- قاربت الحقيقة . . . سعادته صديقها هى بالذات .

وهذا التدرج هو السبيل الوحيد فى هذه المواقف ، الذى يسبغ على الموقف واقعية ، مما لا ينهض به تسرع فى الكشف ، أو قسوة فى الرد ، أو كذب فى التصريح .

ثم يختتم هذا الحوار بجملتين تكشفان عن الخصيصة الثالثة للحوار ونعنى بها خفة الظل أو السخرية التى تضفى مزيدا من الجاذبية على الحوار ، إذ يسأله محجوب متلمسا آخر مواصفات الزوجة :

- عذراء ؟

- كانت !

ومن خفة الظل فى الحوار المنقول عن الرواية ، ما جاء بالفيلم بمناسبة بحث الإخشيدى عن وظيفة لمحجوب فور تخرجه ، وتقليبه الأمر أمامه بقوله :

- هناك أناس قادرون يستطيعون أن ينفعوا أمثالك . . هناك مثلا عبد العزيز بك رضوان . .

- بلى ، أظنه من رجال الأعمال المعروفين .

- دائرة اختصاصه وزارة الداخلية ، هو يأخذ ممن يعينه نصف راتبه لمدة عامين .

- أستطيع أن أتنازل عن نصف راتبى إذا صار لى مرتب ، فكيف أتصل به ؟

- ليس الآن . . ليس قبل شهر ونصف ، بعد عودته من فروض الحج بالحجاز !

ومن السخرية التى يسوقها الحوار وتوحى بإسقاطات سياسية على المرحلة ، ما دار



« القاهرة ٣٠ » - رواية نجيب محفوظ - إخراج صلاح أبو سيف ١٩٦٦ .

من حوار فى حانة جمعت بين محجوب وشاب مخمور فى نفس اللحظة التى يطأ فيها البك شقة محجوب كموعده الأسبوعى مع زوجته إحسان ، ودار الحديث بينهما على معنى القوادة ودرجاتها فقال محجوب :

- لا أكاد أفهم شيئا .

- ولا أنا ، فى مجلس الأنس ، كما فى مجلس النواب ، ليس بالمهم أن تفهم ما يقال ، ولكن المهم أن تتكلم «وهى الجملة التى حولها الفيلم إلى مقارنة بين البار ، والبارلمان» .

ومنها أيضا ما بدا من سخرية مرة فى حديث والد محجوب فى شقة الزوجية بعد أن كشف بعينيه الترف الذى يعيش فيه ابنه الجاحد الذى حرم والديه من أى عون أو مساعدة ، فقال الأب وهو يتفحص الأثاث والجدران :

- ما شاء الله ، لشد ما تعانى يا بنى مرارة البؤس والفقر . . .

ثم يبرر الأب لابنه سر زيارته المفاجئة :

- لشد ما آلمنى ما علمت من فقرك وبؤسك وسعيك عبثا للحصول على وظيفة ، فحفزنى ذلك على الحضور بنفسى لمواساتك ، أعانك الله يا مسكين .

- أبتى لا تتهكم ، دعنى أشرح لك ما التبس عليك . .

- وهل من حاجة إلى الشرح يا بنى ، حسبى أن أنظر فيما حولى لأدرك فى أى شقاء تعيش .

٥ - الحبكة والأحداث

تقول الدكتورة **فاطمة موسى** عن هذه الرواية : « إنها دراسة مستفيضة لحياة الطالب الفقير المحروم الباحث عن الوظيفة واللقمة واللذة ، وفى خضم العاصمة التى تموج بالأغنياء والطامعين ، بالأضواء والأرزاق ، والملذات ، وهو موضوع ملك خيال كثيرين من كتاب الرواية وما زال حتى اليوم الموضوع المحبب إلى الناشئين » .

وبعد أن تحلل فى عدد من السطور ما أضفاه محفوظ على الرواية من أبعاد فلسفية تقول : « يبدأ الحدث فى الرواية بكارثة تحل بمحجوب هى مرض أبيه وعائله » .

مما يدفع المتلقى إلى التساؤل عن المصير ، فضمن محفوظ قارئا تستحثه من أول لحظة مشاعر التطلع والفضول .

وعن هذا الحدث المبكر فى الرواية تنمو وتتفرع أهم ما تلاه من أحداث ، فيرحل محجوب عن دار الطلبة مضحيا بالراحة والزمالة والمشاركة ، واعتدال المقام والطعام والمزاج فيعاين المتلقى تقلبه على صنوف الشقاء اليومى ، ليظل هذا المتلقى محتفظا بتساؤله عما ينتظره بعد ذلك من مصير .

ثم يدفع محفوظ بطله إلى طلب المعونة من زملائه كلما ضاق عليه الرزق ، وإلى تسول الوظيفة بالتماسها من سالم الإخشيدى بالذات ، ليكابد فوق ما كابده ، شر التعامل مع رجل من طينته وخلقه ، وسوء طويته معا ، . . ثم يتطلع محجوب من خلال سعيه المتعذر والمتواصل للوظيفة ، على مجتمعات القاهرة الجديدة ، الغارقة فى اللهو والرذيلة والفساد والترف والنعيم ، بالتناقض مع الحياة التى يحياها مترعة بالبؤس والحرمان والشقاء . .

وقد تآزرت المشاعر التى تملكته - إزاء هذا التناقض - مع فلسفة الانتهازية وتمرده المتطرف على القيم والأخلاق فى صنع بقية الأحداث ، فيشرع فى تجنيد نفسه بوقا للدعاية الكاذبة لإكرام نيروز ، ثم يرتضى صفقة العار بالتفريط الشامل فى عرضه والزواج

من إحسان ، واستمرار القوادة داخل عش الزوجية ، وبعدها يرتفع نجم محجوب ، فيشبع من بعد جوع ، ويرتدى فاخر الثياب ، ويرتاد وزوجته الحسناء أماكن اللهو ، ويزوران أبناء الذوات ، ويرقى للخامسة فى ظرف شهرين ويصبح البك وزيرًا فيرقى محجوب لمنزلة المدير ، ثم يظهر الجحود الفاضح لسالم الإخشيدى مثاله ومحتذاه .

وعند هذا الحد تمتلئ فجوة الفضول عند المتلقى - والتى أشرنا إليها فى مستهل هذا المبحث - ليستقبل بعدها فجوة أخرى . . . بتساؤل آخر عن العاقبة والجزاء ، وتطلب فى مقبل الأحداث الامتلاء .

ولأن الأديب قد زرع - فى علم المتلقى - فخاخا لبطله على طول الطريق المؤدى إلى المركز الاجتماعى المرموق ، ووصل بينها جميعا بما ركب فيه « من جسارة تبلغ حد الاستهانة ، وعجلة تفوت عليه ترسيخ المغانم ، وتورثه الغفلة عن سوء التبرير من جانب الآخرين » فإن المتلقى يستشعر طول الوقت فى رحلة محجوب مابين القمة والقاع أنه يطأ حقلا للألغام ، وهو ما يخلق التوتر والتشويق فى هذه الأحداث وما يتلوها فى انتظار محجوب .

فوالده قد تحسن إلى حد يمكنه من الحركة والقيام ، وصلة الرحم بين محجوب ووالديه قد انقطعت بما حواه قلبه من جحود ، وهو طامع فى وظيفة الإخشيدى نفسه ، والإخشيدى ذئب جريح ، لا يمكن التنبؤ بحركته التالية ، والسياسة متقلبة كتقلب الوزارات فى بلد بغير دستور . . ولكى تتجمع كل هذه الخيوط أو الألغام فى حادث للانفجار المروع الذى أتى بمحجوب هذه المرة من القمة إلى القاع .

ومن هذه الأحداث الواقعية ، ذات الصدفة الحتمية ، والمصائر المنطقية والميلودراما التى تكون بعضا من الرواية وتسلسل الأحداث على النحو الذى سقناه نتيقن من طبيعة الحبكة الجيدة التى انتظمت الرواية وتآزرت فيما بينها برباط العِليّة أو السببية ، ثم بمنطقية النتائج . . فضلا عما اكتنفها من تشويق وتوقعات ومفاجآت . . من ذلك كله نستطيع أن نطلع على مسوغات العرض السينمائى لدى جماهير المشاهدين .

ثانيا : العناصر البصرية

ولقد توصلنا من خلال عملية المضاهاة المستمرة بين الفيلم وأصله الروائى إلى أن عددًا غير قليل من المشاهد واللقطات ذات الأهمية التى اعتمد فيها الفيلم على أسلوب بصرى بعينه ، كان مرجع التقنية فيها إلى الرواية ذاتها فى كثير من الأحوال ، وسواء كان

ذلك فيما يتعلق باختيار زاوية التصوير أو حركة الكاميرا أو نوع الإضاءة المستخدمة ، أو اختيار أسلوب الانتقالات بين المشاهد أو اللقطات مما يبرز قيما خاصة ، تضيف إلى عقل وعاطفة المشاهد تلميحا أو تأكيدا أو توضيحا أو غير ذلك من الإضافات .

ففى إحدى اللقطات مثلا - بمكتب سالم الإخشيدى - ارتفعت الكاميرا إلى سقف الغرفة تقريبا ، والتقطت حشدا من الموظفين وطلاب الحاجات ، يتحلقون حول مكتب الإخشيدى وهو يجلس خلفه ، يوقع أوراقا لأحد الموظفين ، متشاغلا أو منشغلا عن جماعة المنتظرين . . فأتاحت اللقطة للمشاهد أن يطلع على عدد المحيطين به دفعة واحدة ، مما أكد على كثرة المحتاجين ، وصنع موقعا متميزا للإخشيدى جعله - من خلال هذه الزاوية - مركزا للملتفين من حوله ، وأفقدت محجوب عبد الدايم الذى اندس وسط كوكبة المتحلقين أى ميزة خاصة ، بل وأى أمل فى اجتذاب أنظار صاحب المكان .

وفى رواية محفوظ طلب محجوب عبد الدايم الإذن له بالدخول إلى مكتب سالم الإخشيدى « فدخل ليجد الحجرة مكتظة بالجالسين نساء ورجالا ، وقد غاب الإخشيدى ومكتبه » وراء نصف دائرة من الموظفين « يعرضون أوراقهم . ونظر محجوب فيما حوله وتساءل « متى تتهيأ الفرصة للكلام ؟ » .

ونرى أنه من غير الممكن تقريبا ، التعبير سينمائيا عن عبارة محفوظ تلك - خاصة وهى تشتمل على جملة « نصف دائرة من الموظفين » دون أن يلجأ المصور إلى هذه الزاوية المرتفعة لتحقيق حالة التحلق المطلوبة حول مكتب الإخشيدى ، وتحقيق معنى ازدحام ومركزية الإخشيدى بالنسبة للمحيطين .

وفى سبيل تقديمه العلاقة العاطفية بين على طه وإحسان ، إلى المشاهدين فى شكلها الرومانسى الحالم ، والتأكيد على ما فيها من ارتباط وثيق ، قدم الفيلم ضمن مشهد اللقاء الأول بينهما - بشارع رشاد باشا المظلل بالأشجار - لقطة لأياديهما الأربعة تتشابك واحدة مع الأخرى فى إطار Frame لا يحتوى سوى هذه الأيدى دون بقية الجسدين وهو تكنيك يعتمد بالأساس على توظيف الإطار فى عزل عنصر معين ، والتركيز عليه ، ودفع إيحاءاته إلى عواطف المشاهدين .

والرجوع إلى الرواية بفصلها الرابع يطلعنا على هذه العبارة « انطلق إلى شارع رشاد باشا ، ومشى متمهلا فى الشارع الكبير وقد قامت على جانبيه الأشجار الباسقة . . . حتى رأى على ضوء الغروب الهادئ إحسان ، فدار على عقبيه واتجه نحوها مورد الوجه حتى التقت أيديهما فاشتبكت اليمنى فى اليسرى واليسرى فى اليمنى ، وغمغم يرحب بها واستخلصت يديها برفق وتأبطت ذراعه واستأنفا المسير » .

وإزاء تحقيق هذه العبارة سينمائيا ، لم يكن المخرج ليهدر فرصة استغلال الإطار فى تأكيد المعنى أولا ، فضلا عن أن إحسان لم يكن من السهل أن تستخلص يديها (برفق) دون تركيز على الأيدى الأربعة فى إطار خاص يحتويها معا . ذلك كله بافتراض أن الأمانة هى ما يتوخاه السينمائى إزاء الأديب .

ومن المشاهد المصنوعة بعناية شديدة ، وبأمانة أشد مع النص الروائى لمحفوظ مشهد الحفل الخيرى بكل ما حواه من معالم المكان الموصوف وكل الشخصيات الكائنة به ، ومن خلال حركة الكاميرا التى أوحت بها تعبيرات وصياغات بعينها ، من قبيل « اتخذ محجوب مجلسه و**مضى يتفحص** المكان بعينيه » أو من قبيل : « **جال ببصره** مرة أخرى » أو قوله « **علق بصره** بالأسرة وهى تمضى إلى مقاعدها » . . وقد كان لحركة الكاميرا هنا - كبديل سردى عن المونتاج - تأثير فى الحفاظ على وحدة المكان ، وإحساس بمصاحبة الشخصية الرئيسية فى حركتها أو حركة عينيها ، وإعطاء طبيعة الجولة فى المكان الفسيح .

وعندما اضطر محجوب - بعد تقاعد أبيه وتقلص مصروفه - إلى ترك بيت الطلبة والنزوح إلى غرفة بائسة فوق السطح يعانى فيها تبعات الحياة اليومية الثقيلة ، استعرض المخرج فى لقطة واحدة تلك المهام اليومية المختلفة التى يعانى فيها محجوب فى مأواه الجديد ، عن طريق حركة الكاميرا فى متابعة محجوب وهو يعلق ملابسه لتجفيفها بعد غسلها ، على أحبال ممتدة بفضاء السطح أمام غرفته ، ثم وهو يتناول مكنسة يزيح بها الأتربة والقاذورات أمام باب الغرفة - لتتحرك الكاميرا بمحاذاة الحائط فتلتقط شباكها المفتوح ، وقد دلف إليها محجوب يسوى بها فراشه المبعثر ، وينفض ما علق بقبقابه من أتربة وغبار ثم يجلس إلى طاولة الاستذكار ويفتح كتابا مما رُصَّ فوقها ويتناول لقيمات تقيه شر الموت جوعا .

هذه اللقطة الطويلة التى استخدمت فيها حركة الكاميرا للمتابعة ، ترجع أغلب الظن إلى قول محفوظ فى الفصل الثالث عشر : « لاحقه شبح الجوع ليلا ونهارا فلم تطمئن معدته إلا سويعات معدودات فى اليوم الطويل ، وكان إلى جانب عمله الدراسى يكنس حجرته وينظف مكتبه ويرتب فراشه ، ويغسل مناديله وجواربه وقمصانه » .

ومن المشاهد التى استخدمت فيها حركة الكاميرا بالانقضاض والانسحاب السريع Zoom in & out مشهد الذهاب إلى منزل الإخشيدى للتعرف على الزوجة الموعودة ، التى كانت شرطا للوظيفة ، حيث جاء ترتيب اللقطات كما يلى :

لقطة من خارج الغرفة التى تجلس بداخلها العروس ، وبابها مغلق ، والإخشيدى

يدفع محجوب إلى فتح بابها والولوج بداخلها ، وقبل أن يفتح الباب ، تبدأ اللقطة الثانية من داخل الغرفة بتصويب الكاميرا إلى بابها وهو يفتح (ودون أن يرى المشاهد العروس حتى هذه اللحظة) وعلى عتبته سالم الإخشيدى ومحجوب فى حجم متوسط ، لا يلبث بحركة انقضاض على وجه محجوب أن يتحول إلى لقطة قريبة يملأ فيها وجهه الشاشة ، ثم قطع بلقطة قريبة على وجه إحسان ، ثم حركة كاميرا منسحبة بسرعة Zoom out عكسيا إلى حيث موقع محجوب وهو ذاهل بالباب .

فجاء الانقضاض الأول على وجه محجوب ليشعر المشاهد أن مفاجأة قد طرأت عليه ، وأنه قد اختص أحدا فى الغرفة بنظرة مبهوتة ، ثم تلتها اللقطة القريبة لوجه إحسان لإطلاع المشاهد - بعد تشويقه بلقطتين - على أسباب الذهول والمباغتة اللذين ارتسما على وجه محجوب فى اللقطة السابقة ، ثم انسحبت الكاميرا من وجه إحسان انسحابا يعيدها إلى موضع الناظر المذهول لدى الباب ، لتحقيق نوع من الاستقرار فى شعور المفاجأة وما تحمله من تفسير .

وكان يمكن للمخرج أن ينفذ هذا المشهد بأساليب متعددة ليصنع المفاجأة لدى محجوب إلا أن الاطلاع على نص الرواية فى هذا المشهد ، من خلال سطرين فقط ، سوف يشى بمرجعية المشهد كله إلى نص محفوظ إذ يقول :

« ودخل محجوب وراء الإخشيدى ، فوقعت عيناه على وجه غريب ، رأى إحسان شحاتة ، إحسان شحاتة تركى - دون غيرها - والتقت عيناهما » .

ففعل وقوع العينين يحمل معنى المفاجأة بانقضاض البصر ، ووصف الوجه بأنه غريب هو حيلة لفظية للتشويق عن طريق تعويق المعرفة المطلوبة ، ولو أن الانقضاض تم بداية على وجه إحسان لأهدر المخرج جملة التشويق بالإعاقة ، فكان تفسير المخرج وترتيبه للقطات على النحو السالف شديد الدقة فى مجاراة عبارة محفوظ التى اختتمها بالتقاء العينين . وهى دقة تنبع من الأمانة الحرفية مع النص الروائى ، قرظها الكاتب **رجاء النقاش** فى نقده للفيلم بقوله : « لقد ظل **أبو سيف** فى هذا الفيلم يحافظ على شىء هام ، هو ولاؤه للنص الذى يقدمه ، إنه يحرص دائما على أن يقدم روح النص ، إنه يحرص على النص كأنه أبوه » .

ورغم أن الانتقالات الواردة بالفيلم ترجع فى أغلبها إلى إيحاءات الرواية ، فإن اختياراتنا للأمثلة فى هذا المجال - وفى كل مجالات العناصر البصرية بوجه عام - تنصبُّ على المواضع التى أتاحت فيها الرواية قيمة فنية معينة من خلال إيحاءاتها فى مجال التصوير البصرى والتى تؤثر فى النهاية على المشاهدين .

ومن الانتقالات التى لايجوز إغفالها فى هذا المجال ، ذلك الانتقال ما بين مشهد الحفلة الملون ، والمشهد الذى يليه فى غرفة محجوب . أى ما بين مشاهد النعيم ليلاً إلى حجرة وضيعة بلونها المترب وسوء ترتيبها ، وشدة ضيقها وعتمتها الفاشية وسوء حالها بوجه عام نهارًا وبغير ألوان .

وهو انتقال عن طريق التناقض فى المحتوى بين مجالى الحسن وأودية الأحلام وبين مشاهد البؤس والهوان . . بين الألوان وانعدام الألوان ، وبين الليل المضىء بالكهارب والوجوه المتألقة ، والضحى المعتم فى غرفة سوداء يغشاها من الظلام أكثر مما ينفذ إليها من الضوء .

فالألوان التى ساعدت على الانتقال بالوجدان إلى هذا الطراز الآخر من الحياة المصبوغة المدهونة المزخرفة بالأكاذيب ورسمت صورة مبهرة لوادى الأحلام وكانت فى الوقت نفسه عنصرًا فى إبراز أفدح تناقض بين حياتين ، وهو تناقض يشكل وجدان محجوب طول الوقت ، ويدفعه بعد ذلك إلى التفريط والسقوط ، لكن الانتقالات بين الوحدتين الروائيتين والتى أبرزت التناقض فى أفدح صوره كانت ترجع إلى الرواية ذاتها التى انتهى فصلها الحادى والعشرون بوصف نهائى لعالم الإبهار ، ويبدأ فصلها الثانى والعشرين بقول محفوظ ، « عند ضحى اليوم الثانى كان محجوب يقطع حجرته الصغيرة ذهابًا وجيئة مفكرًا » .

ومن الانتقالات التى تثير الإعجاب فى فيلم « القاهرة ٣٠ » : انتقال بين لقطة يحتضن فيها محجوب إحسان شحاته ، ويودعها مع على طه وسط خمائل شارع رشاد باشا وسياراته وقصوره ، وما يغشاه بكثافة من أبناء الطبقة الأرستقراطية فى إحدى الحفلات ، إلى لقطة لحلقة ذكر يتطوح فيها الرجال وينشدون - بالقرب من دار عبد الدايم والد محجوب فى بلدتهم بالقناطر الخيرية .

وهو انتقال يعتمد أيضا على التناقض فى المحتوى ، ما بين مجتمع المدينة ومجتمع الريف المحروم ، ما بين سهرات القصور وسهرات المصاطب والأحواش ، ما بين الحفلات والحلقات ، ما بين الساهرين على أنغام الموسيقى ، والذاكرين الله فى حلقات الذكر على دقات الدفوف . . وفى إبراز إعجابه بهذا الانتقال يقول الناقد **سامى السلامونى** : « لا ينسى **صلاح أبو سيف** الأريب الخبيث أن يجعله يمر أولا على حلقة ذكر احتشد فيها الفلاحون الفقراء يتطوحون تعبدًا وهربًا من مواجهة بؤسهم إلى الحل الذى يجيئهم من الموالد والأذكار » .

والواقع أن فكرة حلقات الذكر بالانتقال إليها من حفلات القصور ، أثارت فضول

الباحث فى ردها إلى أصلها الروائى ، فلم نعثر على مثل هذا الانتقال . . لكن الإيحاء بها رغم تسرع **سامى السلامونى** فى نسبته إلى صلاح أبو سيف ، كان فى الحقيقة راجعًا إلى رواية محفوظ فى فقرتين اثنتين ، حملت أولاهما استرجاع محجوب عبد الدايم لفيلات وقصور وخمائل شارع رشاد باشا ، وحملت الأخرى تيار شعور محجوب بقهر الظروف لأبيه الذى « كان يواصل العمل فى الشركة صباحًا إلى ما بعد العشاء ، ثم يهرع بعد ذلك إلى حلقات الأذكار » . . وها هو محجوب يصل إلى بيته ليلاً كما نصت رواية محفوظ ، واقترب محجوب من بيت أبيه ، الذى تعود فى هذه الساعة أن يهرع إلى الأذكار .

ولقد كان لغط النقاد حول لقطة بعينها فى الفيلم كثيفًا لم تخل منه مقالة واحدة على التقريب ، وهى اللقطة التى أظهرت محجوب عبد الدايم على كرسيه وقد أحاط برأسه قرنان يوحيان بمعنى القوادة فى الدارج من التعبيرات ، واتفق بعضهم على أنه ترميز مُسفّ ، وبعضهم على أنه « من الرموز الموحية » ، وغيرهم على أنه « أسلوب صلاح أبو سيف فى توظيف الاستعارات » .

ويغض النظر عن الخطأ فى استخدام المصطلح ، فإن الإدانة لهذا الترميز . . . كان ينبغى أن توجه أولا إلى إيحاءات الرواية ذاتها قبل إدانة صناع الفيلم ، ذلك أن محفوظًا ، رغم وضوح صفة الزوج القواد من المعنى العام ، إلا أنه قد ألح على مسألة القرنين فى أكثر من موضع ، يقول :

« وفيما هو يغادر حجرة المدير - بعد الموافقة على الصفقة - وقع نظره على لافتة السكرتير الخاص ، فخفق فؤاده ومضى يحدث نفسه : قرنان فى الرأس يراهما الجاهل عارًا ، وأراهما حلية نفيسة » .

ثم يقول فى موضع آخر : « قرنان فى الرأس لا يؤذيان » .

ويخاطب نفسه عندما تسلم نقودًا من الإخشيدى ليعد نفسه لحفل الزفاف :

« هذا ثمن القرنين اللذين يحلى بهما رأسه ، كل قرن بعشرة جنيهات » وفى موضع رابع ، يتبادل محجوب حوارًا مع سكير فى حانة من الحانات تمضية للوقت عسى أن يفرغ قاسم بك من لقاء الزوجة ، يقول محجوب :

- أنا فى الحجرة ، والكبش فى الحقل .
- هل أنت وفدى ؟
- كلا أنا حنبلى .
- وما الفرق ؟
- الحنبلى ينقض وضوءه خيال الكلب ، والوفدى ينقض وضوءه خيال الظل..

- إذًا أنت حر دستورى .
- أنا ؟ أنا فى الحقل .
- أنت كبش إذًا ذو قرنين .

فهل يبقى بعد ذلك شك فى مصدر هذه اللقطة التى جمعت بين رأس محجوب وقرون الكباش ؟ لكن السؤال الذى يبقى بعد ذلك ، هو عمّا إذا كان المخرج فى حاجة إلى استيحاء هذه اللقطة من رواية محفوظ رغم أن الموقف كله كان عاريًا ولم يكن فى حاجة إلى مزيد من الإيضاح ؟ إلا أن الأمر يتعلق هذه المرة بخصائص الرواية فى تحويلها إلى فيلم سينمائى تقبل عليه أوسع الجماهير ، وهو ما فطن إليه الناقد **سامى السلامونى** بقوله عن هذه اللقطة : « إنها تعبير شعبى شائع للرجل القواد ، يتوجه به **صلاح أبو سيف** مباشرة إلى جمهوره الذى يفهمه جيدًا » .

ومن المشاهدالرمزية أيضًا ، التى استحسنها النقاد بغير اختلاف ، اللقطة الرمزية التى يُرَى بها سالم الإخشيدى يركب القطار المتوجه إلى القاهرة من باب الدرجة الأولى ، فى الوقت الذى يصعد إليه محجوب عبد الدايم من باب الدرجة الثالثة ؛ للتأكيد على المحتوى الأيديولوجى للرمز المعروض ، وهو الرمز الذى استقاه المخرج مباشرة من أحداث الرواية فى قول محفوظ : « ثم استأذن الإخشيدى واتجه نحو عربة الدرجة الأولى ، واتبعه الشاب حتى اختفى ثم سار إلى الدرجة الثالثة ، تعلو وجهه الكآبة والأحلام » .

ويقول د. **عبد الملك مرتاض** فى كتابه : « نظرية الرواية » : و « لقد أصبح من المستحيل على محلل النص السردى أن يتجاهل الحيز أو المكان فلا يختصه بوقفة تطول أكثر مما تقصر ، كما أنه يستحيل على أى كاتب أن يكتب خارج إطار المكان ، لأن المكان هو عنصر مركزى بالنسبة للرواية فى التشكيل » .

ونتناول هذه المرة وصف المكان من حيث تأثيره النهائى على طبيعة الأحداث أو الشخصيات ، وكيف كان التزام صناع الفيلم بوصفه فى الرواية ، هو التزام يصنع التأثير المطلوب فى عواطف وانفعالات المشاهدين ، ونضرب على ذلك أكثر من مثال :

فقد التزم الفيلم بوصف الرواية لدار الطلبة ، ولشارع رشاد باشا ، حين جعل الأولى من طابقين ، بغرفها المتلاصقة ، وحجراتها المؤثثة بفراش صغير ، وخوان ومكتب متوسط رصت عليه الكتب والمراجع كمكملات للمكان . . وهو ما أفاد فى خلق جو الحياة الجماعية التى تتداخل فيها الأمكنة ، وتتقاطع وتتفاعل بداخلها الشخصيات الروائية ، وتتيح بذلك إدارة الحوارات ، وتبادل الآراء ، فى جو عائلى الطابع يجتذب

تعاطف الجماهير مع القاطنين ، فضلا عما وفره وصف المكان « من طابقين مع انفراد كل طالب بغرفته » ، من إمكانية المشاغلة بين المحبين بمعزل عن الآخرين فضلا عن توفير فرصة المراقبة - فى الوقت نفسه - خلال النوافذ بأعين الفضوليين من الطلاب .

وكان وصف شارع رشاد باشا الذى تقع فيه الدار بأشجاره القائمة على جانبيه ، وما يكتنفه من ڤيلات وقصور ، وما يذرعه من سيارات البكوات والسراة ، كان هذا الوصف الذى التزم به الفيلم بيئة مناسبة لمطارحة الغرام بشكل رومانسى بين المحبين ، فضلا عن تأثيره الخاص على محجوب عبد الدايم الذى ينظر إلى الشارع وما حواه نظرة تحسر وحقد كبيرين وهو يرى الطبقة الأرستقراطية تمارس حياتها المترفة فى قصوره ومبانيه « فيذكر الشارع وهو فى بيت والده ويتساءل أين من أولئك والداه البائسان ، وهذا البيت المتداعى » .

ومثل ذلك وصف محفوظ لدار جمعية الضريرات ، التى أظهرها الفيلم مطابقة لأوصاف الرواية لها ، من كبر واتساع وانفساح ، معروضة بما أحاطها وتخللها من حدائق وأبهاء ، وما تصدرها من مسرح كبير ، وما قام على جانبيها من شرفات وتوسطها من مقاعد خضراء ، واحتوته من مراقص وموائد ، فضلا عن مكملات المكان أو الشخصية من أزياء فاخرة ومدعوين غاية فى الأناقة والتفرنج والسفور ، ومراوح ريش النعام ، وكثير من لقطات المجون التى استعرضت الوجوه الصبيحة والنحور المتألقة ، والظهور العارية والصدور الناهدة ، إلى آخر ما يضفى على المكان طبيعته وجوّه الخاص الذى « جعله يتهيأ لمحجوب وكأنه دنيا باهرة ، كانت خافية عليه ، ووداديا للأحلام والآمال ، ما بين جمال الرفاهية ، ومشاهد النعيم ومجالى الحسن وروعة العشق وجنون الإباحية والمجون » .

وهو الوصف الذى يؤكد على التناقض الفادح بين عالمين ، أحدهما عالم البطل المفعم بالبؤس والشقاء ، وعالم كبار القوم ممن يعتنقون نفس عقيدته المستهترة ويظفرون رغم ذلك بكل المغانم واللذات . ولربما كان هذا الوصف المسهب للدار الذى التزم به صلاح أبو سيف ، على مايبدو لنا ، هو مصدر الفكرة التى نفذ بها المخرج هذا المشهد كله - دون غيره - بالألوان تأكيدا على التناقض بين العالمين .

ونخلص من العرض السابق للفصل كله إلى أن الفيلم قد وقع فى الرواية على محتوًى فكرى يعالج قضايا جماهيرية الطابع فى الفساد العام والخاص ، وشخصيات مرسومة بدقة متناهية بوسائل شتى ، كما اكتشف فى الرواية صراعات متعددة تشد جماهير السينما ، وأحداثًا تشوقها ، وحوارًا يغبطها ، واهتمامًا بتوصيف وتوظيف المكان يعمق من المعانى والأفكار ، وإيحاءات ذات تأثير كبير على صنع مشاهد أو لقطات ذات أهمية خاصة فى جلب تعاطف الجماهير مع العمل السينمائى المعروض .

الفصل الثانى

« اللص والكلاب »

ملخص الرواية

فى هذه الرواية يقدم نجيب محفوظ شابًا فى الثلاثين من عمره ، هو سعيد مهران ، كان يخدم بيت الطلبة ، ويحب إحدى الخادمات ، ولا تساعده ظروفه المالية على الزواج منها ، فى الوقت الذى يشجعه أحد الطلبة البارزين وهو رءوف علوان على القراءة ودفعه من خلال أفكاره إلى احتراف السرقة ، فتزوج بالخادمة نبوية التى ساعدته هى وزميله عليش سدرة على توسيع نشاطه الإجرامى لكنهما خاناه ، وألقيا به إلى السجن .

وامتلأ سعيد مهران حقدًا على المجتمع ، وغلاً تجاه الخونة ، وبيّت الانتقام ، وخرج ضمن المفرج عنهم بعد أربع سنوات شاقة لحسن سلوكهم ، وهرع إلى بيت الخيانة ، فلم يجد سوى التنكر والإنكار وحماية القانون للخونة ، ونفور ابنته سناء ذات السنوات الأربع ، فازداد رغبة فى الانتقام ، وتمردا على المجتمع ولجأ إلى بيت الشيخ الجنيدى الذى كان أبوه من مريديه ، فلم يسعفه الشيخ بما ينقع غلته ، واستعصى على سعيد فهمه ، فبحث عن أستاذه ومعلمه رءوف علوان الذى أصبح بعد تخرجه صحفيًا مشهورًا منعمًا بالجاه والمال بعد أن تخلص من أفكاره ومبادئه التى تزعم بها الطلبة فى الزمن الفائت ، إلا أن رءوف علوان قد قابله بحذر وفتور ؛ فأدرك سعيد مهران أنه فقد عون الجميع ، وأنه أصبح ضحية نموذجية لخيانة المجتمع كله ، فاستعار مسدسًا من صديقه طرزان صاحب مقهى يجمع اللصوص ، واستعان بنور التى احترفت البغاء وأحبته منذ أمد طويل ، واندفع إلى اغتيال زوجته وعليش سدرة ، فأصابت رصاصته بعض الأبرياء ، ويعيد المحاولة مع رءوف علوان الذى اتخذ منه موقفًا عدوانيا فى الصحافة بعد فشل محاولته الأولى ، فلا يفلح فى الثانية ويقع الأبرياء رغمًا عنه ضحايا لطيش رصاصه وحرص عدوه ، فيقبع فى منزل نور يقاسمها عيشها مصرًا على الانتقام من المجتمع ، وحملة الصحافة المستعرة

تلاحقه ، وشعور التمرد والانتقام يتأجج فى صدره ، والبوليس وكلاب الشرطة يطاردانه من مكان إلى مكان إلى أن يضيق عليه الخناق وتحاصره الشرطة من جميع الجهات ويتبادل معهم فى خرائب القلعة إطلاق النار فى كل اتجاه ، إلى أن يصاب بوابل من النيران فيسلم الروح .

١ - المحتوى الفكرى

تحتوى الرواية على كثير من الأفكار التى تتصل بالحياة المادية من ناحية ، وبالحياة الميتافيزيقية من ناحية أخرى .

فالرواية تؤكد أن الخيانة هى محرك أساسى للفعل ، يتلقاها الضحايا بروح الانتقام ، والانتقام واجب مقدس ، لا يصح أن يحول دونه حائل ، حتى لو طال بعضًا ممن لا ناقة لهم ولا جمل .

وتكتسب الخيانة أبعادًا إضافية أو عمقًا أكبر حين تأتى من خلال الزوجة والصديق ربيب النعمة ، وينعكس ذلك بالعمق نفسه على طاقة الانتقام والرغبة فى غسل الروح المهزومة بالدم والنار .

وإن الأزمة الحقيقية للإنسان هى التى تبدأ بالخيانة ، وتنتهى بتخلى الآخرين عنه وقت الشدة ، مما يضيف إلى الخيانة ذات الطابع الإيجابى خيانة سلبية الطابع ، ثم تكتمل مأساتها حين ينقلب المساندون المفترضون للشخصية المأزومة من حالة التخلى إلى حالة الخصومة والعداء الصريح ، والمطاردة فى آن .

ولعل المبادئ التى يتحلى بها بعض المنتفعين ، ليست فى حد ذاتها سوى وسيلة للوصول بالوثوب إلى أهداف بذاتها ، لا يعنى أصحابها أن يمارسوها إلا عند الضرورة والاقتضاء ، لإخفاء مثالب ، واستجلاب منافع ، ودفع أضرار ، بل وللإيقاع بالآخرين ودفعهم للتصرف نيابة عنهم ، لينالهم العقاب إن وقع ، ويفوتهم النعيم إذا وصلوا إلى أبوابه .

وتقرر الرواية أيضًا من واقع أحداثها أن الماضى يستطيع أن يغلق أبواب الحاضر ، وأن يستدير إلى المستقبل فيشكله وينحته كيفما شاء .

وإن إغلاق أبواب المستقبل يمحو معنى الفعل الإنسانى ، وتشكيل معنى الماضى لدى البطل المهزوم لا يتأتى من خلال اغتياله والانتقام منه ، كما أن البحث عن المعنى يتحقق من خلال مستويات ثلاثة : الانتماء إلى صلة الدم (متمثلة فى الابنة) أو إلى الإيمان

الحدسى (من خلال الشيخ الجنيدى) أو إلى الإيمان العقلى (كما جسده رءوف علوان) ، فإذا أغلقت هذه الأبواب الثلاثة ، فلا مناص من إضفاء المعنى بالانتقام ، وتصفية كل الماضى ، حتى لكى يكون للموت نفسه معنى يعقل فى الأفهام .

وحينما يرى الضحية المهزوم نفسه ممثلاً لكل الضحايا يرى حينئذ أن أخطاءه هى من فعل الخونة أصلاً ، ومن ترتيبهم ، ومن ثم فإن انتقامه يصبح الحلم والأمل للملايين من وجهة نظره .

وحينما يتأكد الضحية من إخفاقه ، فمرجع ذلك لديه إلى اختلال فى الكون كله بعد المجتمع ، ينعم فيه الخونة ويشقى فيه الضحايا ، حيث « الدنيا بلا أخلاق ككون بلا جاذبية » ، ومن ثم فإن التمرد على هذا الخلل يكون فى نظره هو التمرد المشروع وأنّ الانسجام مع كونٍ مختل هو عنده خيانة يأباها الضمير .

وإن محاولة الإنسان إملاء العدل والاعتدال ، على عالم يفتقدهما ، هى محاولة فاشلة لفرديتها ، ولكنها نبيلة فى مقصدها ، ولن تذهب هذه المحاولة المتمردة هدرًا لأن الحضارة الإنسانية ما هى إلا جُمّاع هذه المحاولات : « ضياع غير معقول ، ولن تزيل رصاصه عنه عدم معقوليته ، ولكنها ستكون احتجاجًا واعيًا مناسبًا على أية حال ، كى يطمئن الأحياء والأموات ، ولا يفقدوا آخر أمل » .

وأخيرًا فإن خيانة الفكر أفدح من كل خيانة (والتى تمثلت فى خيانة فكر رءوف علوان لشعاراته ومبادئه وربيبه) ؛ لأن هذا الفكر هو الذى برر وشكل أفعال الضحية المتمردة فى النهاية ، وهو الذى منحها القدرة على الصمود (فى السجن) فكيف له بعد هذه الخيانة الكبرى أن يواجه حاضره كله ، فلا معنى للحاضر ، وقد فقد الماضى معناه ، لكن لم يبق إلا الموت . ومطلوب له معنى (من خلال احتجاجه بإطلاق الرصاص) .

وتيمة الانتقام للذات من سلسلة خيانات هى تيمة مهمة لدى أى إنسان بوجه عام ، ولدى أفراد مجتمع كامل يعرف معنى الثأر ويمارسه ، ويدرك معنى الكرامة ويفزع لفقدانها .

كما أن تيمة المطاردة هى تيمة سينمائية نفسية الطابع ، حيث ينقسم جمهور التلقى ما بين مطارِد ومطارَد حسب نوع التعاطف واتجاهه ، وفى كل الأحوال فجميع المتلقين مشاركون فى العمل المعروض .

وإن رحلة سعيد مهران أشبه برحلة الإنسان الحديث فى أى مكان من العالم ، وإن كانت قد اقتصرت على أحداث بسيطة ولكنها تحمل أقوى الدلالات : فالخروج من السجن يمثل الميلاد ، مثلما تمثل الخيانة الجماعية آلام الحياة ، وتجسد رغبة الانتقام

أملاً من آمال الحياة فى إصلاح المفاسد والعيوب ، كما أن الفرار من المطاردين هو فى حد ذاته فرار الإنسان الحديث من متاعب الحياة ، كما أن الرصاصة التى تطيح برأس سعيد مهران فى النهاية ، هى الموت أو نهاية الحياة . . وكل ذلك الازدواج فى المعنى من الخاص إلى العام هو ما يصنع تعاطف أى إنسان فى أى مجتمع ، فى أى مكان أو زمان .

فإذا كانت هذه هى مقومات التلقى الجماهيرى السينمائى حيال مثل هذه الأفكار فإن رواية « **اللص والكلاب** » تكتسب شعبية كبيرة تنعكس على الفيلم ذاته وبشكل أكبر ، لأن المحتوى الروائى له صلة بوقائع حقيقية عن سفاح باسم محمود أمين سليمان اتخذ من الإسكندرية مسرحًا لنشاطه فى الخمسينيات . . . وعرفت به مصر من خلال الصحافة التى جعلت منه بطلا شعبيا ذائع الصيت تتلقف الأعين والأيدى أخباره على صفحات الجرائد يوما بيوم . وهو ما يعنى أن استعادة ذلك فى رواية ثم فى فيلم مأخوذ عنها يضمن إحياء البطل القديم من خلال جماهير تنتظر عودته ، أو ترغب فى تجسيد سيرته المروية على صفحات الجرائد فى الخمسينيات .

٢ - الشخصيات

رغم أن نقاد الأدب قد وجدوا فى بعض شخصيات نجيب محفوظ الروائية - ضمن مرحلة من مراحل نظرته للروايات - « نوعا من المعادلة فى حقيقة أو حقائق تشابه حقيقة الشخصية أو تناقضها » بحيث تصبح الشخصية الروائية معادلا لحقيقة مجردة أو لفكرة فلسفية تتأمل الكون والحياة والأحياء . . . إلا أن محفوظا ، لا يقدم شخصية اللص فى هذه الرواية بما يتفق مع هذا التجريد ، لكنه يقدمها حية من لحم ودم بكل أبعادها المادية والاجتماعية والنفسية على حد سواء :

فنرى سعيد مهران ، الشخصية المحورية فى هذه الرواية - من خلال ما أورده محفوظ من وصف مباشر - شابا فى الثلاثين من عمره ذا قامة نحيلة مفتولة متوسطة الطول ، يتمتع جسده بالقوة والمهارة والسرعة والخفة والمرونة ، مفلفل الشعر ، غليظ الصوت ، له وجه مستطيل وأنف قان طويل ، وعيناه لوزيتان براقتان عسليتان ، تتمتعان بحدة النظر والوقاحة والتحدى والاجتراء ، ويرتدى فى مجيئه ورواحه بدلة زرقاء وحذاء من المطاط .

ولقد مات أبوه - الكهل الطيب الأمين القنوع - أحد مريدى الشيخ الجنيدى ، وهو يعمل بوابا لدار الطلبة فيما كان هو طفلا صغيرا ، ولحقت به أمه وهو لايزال فى طور

الطفولة إثر نزيف حاد ، فعكف على القراءة واقتناء الكتب واحترف اللصوصية وتزوج من إحدى الخادمات التى أنجبت له ابنته الوحيدة سناء .

ثم هو بعد ذلك يتمتع بالصبر والدهاء ، والإرادة الحديدية والتمرد والاندفاع فضلا عن الشجاعة والاجتراء ، يهيم بابنته ويحب القراءة ، ويفزع إلى الشيخ ويميل إلى نور ، ويمقت زوجته ورءوف علوان ، وكل أصحاب المصانع والانتهازيين والخبثاء ، ولا ينصت للرثاء ، ولا يخلد إلى السرور ، فقد تحجر باطنه وسكنت قلبه الوحشية والأحقاد .

ثم يجسد محفوظ السمات النفسية والأخلاقية لسعيد مهران من خلال الأحداث (التى أبرزها الفيلم كاملة) فأمكن من خلال متابعتها وتأملها أن نستطلع ما خفى عن الأنظار من ملامح سعيد مهران .

فقد لبث فى السجن سنوات أربع فقط ، وكان من الممكن أن تمتد إلى شوط آخر ما لم يتعامل فى السجن بصبر كبير ، كان يريد أن يفرغ من سنوات تحول بينه وبين الحرية والانتقام ، ولا يزال بعد مفارقته للسجن متمسكا بالصبر حيال موجات الاستفزاز التى غمره بها عليش وصبيانه ، والمخبر ، وابنته سناء ، فهو مُصرّ على التخلص من غرمائه فى الوقت المناسب ودون أن يكون السجن هو مأواه من جديد ، وإن إصراره على التخلص من الخونة لا يبرد له لهيب ، فهو يحاول المرة تلو المرة ، فلا يصيب ، لكنه لا يزال على عناده وإصراره حتى الموت .

وسعيد مهران يحسب مواقع قدميه قبل الاقتحام : « مضى يقترب من البيت ذى الأدوار الثلاثة ، وفى نهايتها وعلى مفرق عطفتين يتفرع إليهما الطريق الأول ، وفى هذه الزورة البريئة سيكتشف العدو ما أعده من لقاء ، فادرس طريقك ومواقعه ، وهذه الدكاكين التى تشرئب منها الرءوس كالفئران » . . « اجمعهم حولك ياجبان . . إنما جئت أجس حصونك ، وعند الأجل لاينفع مخبر ولا جدار » .

ويشعر بالوحشة والحنين إلى الماضى فيهرع إلى بيت الشيخ الجنيدى « وخفق قلبه فأرجعه إلى عهد بعيد ، طفولة وأحلام وحنان أبٍ وأخيلة سماوية كالجنة وإلى فرحة الخبر بعثها الحلم والإيمان » ، ثم يلجأ إلى رءوف علوان وهو جزء من ماضيه الذى يبحث له عن معنى بعد تجربة الخيانة والسجن « بيت الطلبة وتلك الأيام العجيبة الماضية والحماس الباهر . . . والقلم الصادق المشع » .

وهو على قدر من الذكاء يجعله يبتكر الحيلة تلو الأخرى فى محاولة للوصول إلى أهدافه : فيتفق مع نور على استدارج أحد الأثرياء بسيارته إلى الصحراء قرب مدافن



« اللص والكلاب » رواية نجيب محفوظ - إخراج كمال الشيخ ١٩٦٣ .

الشهيد لكى يفاجئهما ، ويفزع الرجل ؛ فيلوذ بالفرار ، ويسلبه سيارته لكى يرتكب بها جريمة إطلاق النار على عليش وزوجته الخائنة نبوية فى جنح الظلام . ثم يلجأ إلى حيلة أخرى حين يكلف نور أن تشترى له بذلة ضابط حتى يتخفى بها إلى اللحظة التى يطلق فيها النار على رءوف علوان ، بعد أن هداه ذكاؤه إلى استخدام قارب يعبر به النهر ذهابًا وإيابًا ، ليجعل من المطاردة شيئًا بالغ الصعوبة حينما يطارده البوليس أو رجال رءوف علوان .

وإذا كان الوصف المباشر قد أثنى على مهارته الجسدية ومرونته العضلية وخفته كقوله : « ولتكن ضربتك القوية كصبرك الطويل وراء الجدران ، وجاءكم من يغوص فى

الماء كالسمكة ويطير فى الهواء كالصقر ، ويتسلق الجدران كالفأر وينفذ من الأبواب كالرصاص » . فإن ذلك مما يحتاج عند عرضه سينمائيًا إلى شواهد من الأفعال والأحداث ، وهو ما وفرته الرواية للفيلم فى أكثر من موقف منها كإقدامه على سرقة ڤيلا رءوف علوان :

« تسلق السور بخفة وبأطراف محنكة كأطراف قرد ، ولم تعقه الأغصان الكثيفة ، واعتمد على قبضته ورفع جسده بقوته الذاتية إلى ما فوق الأسنان المدببة للسور ، وصعد إلى السطح ونزل بحذر إلى الأرض ثم زحف على أربع نحو جدار الفيلا ، وتسلق ماسورة بمهارة بهلوان ، وسدد ساقه نحو نافذة فانطرحت على حافتها وانزلق إلى داخل المكان » .

ومثلها أيضًا محاولة اغتيال عليش ونبوية فى جنح الليل ، إذ « اقترب من باب البيت ودخل وصعد السلم فى حذر شديد . . وأخرج مسدسه ووجه منه ضربة إلى زجاج الشراعة وضغط على الزناد ، وانطلق صراخ حاد ومريب فاستدار ليهرب ، ومضى يثب فوق درجات السلم ، حتى بلغ بئره فى ثوان . . ثم مرق من الباب وسار فى هدوء ونهض بحذر شديد ، وجلس وراء عجلة القيادة ، وساقها بلا وعى وضاعف سرعتها . . » .

ومن خلال الحوار - الذى نقله الفيلم عن الرواية - نستشف اهتمام سعيد مهران بالكتب وحرصه على الاطلاع ، وهو يقول للمخبر فى جلسته لدى عليش بعد أن يئس من ابنته « لكنى أريد كتبى » .

وهو يشعر بالوحشة وفى حاجة إلى أى تعاطف وهو ما يتضح من خلال حواره مع الشيخ الجنيدى الذى يقول :

- اجلس دون استئذان .

- لا تؤاخذنى ، لا مكان لى فى الدنيا إلا بيتك .

ونعرف من الحوار أن سعيد مهران حاقد على رءوف علوان ، حتى وهو يلجأ إليه طالبًا عونه .

وأنه صاحب رؤية خاصة للحياة ، وفلسفة عميقة جارحة تجاه الواقع . . ففى موقفه المتخيل من خلال قضبان النافذة قال يخاطب قضاته الثلاثة :

- يا حضرات المستشارين ، لست كغيرى ممن وقفوا فى هذا القفص ، إذ يجب أن يكون للثقافة عندكم اعتبار خاص . . لا فرق بينى وبينكم إلا أنى داخل القفص وأنتم خارجه ، وهو فارق تافه ، أنا لم أقتل خادم رءوف علوان ولكن خادمه قُتل ، بكل بساطة ، لأنه خادمه ، وأمس زارتنى روحه فتواريت خجلا لكنه قال لى : ملايين هم الذين يقتلون خطأ وبلا سبب .

ثم أضاف :

- إن من يقتلنى إنما يقتل الملايين ، أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء وأنا المثل والعزاء ، والدمع الذى يفضح صاحبه . . والقول بأننى مجنون ينبغى أن يشمل كل العاطفين علىّ .

وإذا كنا قد عرضنا لصفات شخصيةٍ واحدة حتى الآن هى الشخصية المحورية فى العمل كله من خلال الوصف المباشر أو الحدث أو الحوار . . . فإننا من خلال هذه الوسائل نفسها نستطيع التعرف على شخصيات أخرى ثانوية ، مثل نور - على سبيل المثال - التى نعرف من خلال وصف الأديب لها أنها نحيلة ، يختفى وجهها تحت المساحيق الدسمة ، وترتدى فستانًا أبيض تنطلق منه الأذرع والسيقان بلا حرج ، وقد شد الفستان حول جسدها كالمطاط حتى صرخ التهتك ، وعربد شعر رأسها القصير فى تيار الهواء . . .

ثم نعرف من الأحداث أنها تميل إلى سعيد مهران ، إذ دعته إلى بيتها يختبئ فيه عن أعين مطارديه ، بعد أن خذله الجميع فى المأوى ، وأمدته بالطعام والشراب والصحف والمجلات وبذلت له جسدها ، وساعدته على سرقة السيارة ابتغاء رضاه ، والوقوف بين يدى المحققين ليلة كاملة تسترًا عليه ، واشترت له قماش بذلة الضابط رغم خطورة ما تفعله . . إلى آخر ما شابه ذلك من دلائل المحبة والولاء .

٣ - الأحداث

لم تكن الخصيصة الوحيدة للأحداث التى سقنا طرفًا منها فى الجزء السابق هى أنها قد لعبت دورًا فى إبراز ملامح الشخصيات لكنها - فى هذه الرواية بالتحديد - قد أصبحت عنصرًا أكثر فاعلية فى صنع الجاذبية السينمائية للرواية ، من خلال طبيعتها الحركية ، وما وفرته من تشويق وتوتر وانفعال .

أ) الطبيعة الحركية للأحداث Action :

فالأحداث فى الرواية تتدفق بشكل متلاحق ، لكنها إلى ذلك تتميز فى كثير منها بالحركة التى تتفق وطبيعة السينما ، وحيث تكون الحركة مطلوبة لمجاراة نوع الحدث نفسه ، مثلما فى محاولات الاغتيال المتكررة أو السرقة أو المطاردات :

فيصف محفوظ محاولة سعيد لسرقة فيلا رءوف علوان بقوله : « راقب الطريق بحدة ، وأسوار القصور ، والشاطئ ثم استقرت عيناه على القصر عبر الطريق ، وسار فى

حزاء السور ، ومال فجأة لصق الجدار ، وتوقف ليراقب ثم تسلق السور بخفة ، اعتمد على قبضتيه ورفع جسده ، ونزل بحذر إلى الأرض ، وزحف على أربع ودار مع البناء ، وتحسس الجدران حتى عثر بماسورة أخذ يتسلقها بمهارة البهلوان ، وسدد ساقه إلى ضلفة نافذة فطرحها جانبًا ، وشد أعصاب يده ، متنقلاً بهما فوق كورنيش الحائط ، وانزلق إلى الداخل . . . » .

وغير ذلك قوله :

« صعد السلم بحذر ، وتسلق العمارة فى ثوان ، ووجه من مسدسه ضربة إلى الشراعة ، فتحطم زجاجها وتناثر ، وصوب مسدسه إلى الداخل وفتح باب فى الناحية اليسرى ، ولاح شبح رجل فضغط على الزناد ، وانطلقت الرصاصة فتهاوى الرجل فأدركه بأخرى ، فاستقر على الأرض . . ومضى يثب فوق الدرجات بلا حرص حتى بلغ بئر السلم فى ثوان ، ووقف يتصنت لحظة ثم مرق من الباب ، وبلغ موقف السيارة عند رأس الطريق فجذب بابها إلى الخارج ولمح شرطيًا يجرى فى الميدان فغاص فى أرض السيارة ، وواصل الشرطى جريه . . . » .

وفى محاولة اغتيال رءوف علوان ، يخصص محفوظ صفحتين لوصف الحركة من خلال أفعال متتابعة لحدث الاغتيال .

« رجع إلى البيت ثم غادره ضابطًا واتجه إلى شارع العباسية ، واستقل تاكسى إلى جسر الجلاء وذهب إلى مرسى القوارب ، فاكترى قاربًا ومضى يجدف صوب القصر . . ومال القارب نحو الشاطئ فى نقطة تواجه القصر على التقريب ، وهبط منه إلى الأرض وجذبه بقوة ثم ارتقى المنحدر ومضى إلى الشارع وقطعه إلى آخره ، وتفحص المكان ببصر من حديد ، ومضى نحو شجرة فلبد بها ، وكان يتابع كل سيارة قادمة وهو يتوثب ، وأخيرًا توقفت سيارة ، وأسرع سعيد نحو الشارع ، وسار ملاصقًا للسور ، ثم توقف عند نقطة محاذية للسلاملك وتهادت السيارة فى ممشى الحديقة حتى توقفت ، وأضىء المصباح فغمر النور المدخل كله ، وأخرج سعيد مسدسه وصوبه نحو الهدف وفتح باب السيارة ونزل رءوف وصاح سعيد : رءوف . . . وانتبه الرجل إلى مصدر الصوت وصاح سعيد : أنا سعيد مهران . . . . وفى نفس الوقت انطلقت نحوه من الحديقة رصاصة أصابت بأزيزها أذنه ، فاضطرب وانحنى بسرعة ليتفادى الرصاص المتتابع ، ورفع رأسه فى تصميم بالغ وسدد رصاصة أخرى فى عجلة . . . . . **وقع ذلك كله فى ثوان** ثم انطلق بأقصى سرعة نحو شاطئ النيل متجهًا إلى القارب ودفعه إلى المياه ، وفى **الثانية التالية** كان يجدف بكل قوته نحو الشاطئ الآخر . . . فسرعان ما بلغه ووثب إليه . . . » .

وفى المطاردة التى قادته إلى الموت يقول محفوظ فى نهاية الرواية :

« وفرقع صوت مزعج تحت الكوة : الحى كله محاصر ولا أيام الحرب ، فانكمش سعيد فى تكهرب ويده تلتصق بالمسدس ، وأجال فى المكان نظرة زائغة ، إنهم يتفحصون البذلة وهناك الكلاب وطريق الصحراء ملغم - نهض مصممًا مقتربًا من الباب والجميع غارقون فى الذكر ، وتخبط فى سيره ، وبعد دقائق ، وجد نفسه فى آخر صف من القبور حيث ترامى إليه صوت نباح وتتابعت فى الصمت طلقات متفجرة ، وتراجع فى فزع وأوغل بين القبور والنباح يشتد ، وألصق ظهره بقبر ، ثم أشهر مسدسه واقتربت الضوضاء والنباح ، وحرك مسدسه فى غضب ، والنباح يشتد ويقترب ، وإذ بضوء ساطع يغمر المكان فى حركة دائرية ، فأغمض عينيه ، وارتمى أسفل القبر ، وهتف صوت : لا فائدة من المقاومة . . . وارتجت الأرض بوقع الأقدام الثقيلة ، وانتشر الضوء كالشمس ، وأحس بحركة غادرة ، فاستشاط غضبه ، وأطلق النار ، وانهال الرصاص حوله ، وتطاير نثار القبور . . . » .

ب) التوتر والتشويق والمفاجأة

منذ أول سطر فى رواية « **اللص والكلاب** » يبدأ جو من التشويق مشوبًا بالتوتر ، حيث يقول محفوظ : « مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية ، وهاهو باب السجن الأصم يبتعد ، وسيقف أمام الجميع متحديًا ، وآن للغضب أن ينفجر وأن يحرق ، وللخونة أن ييأسوا حتى الموت . . . » .

وهى افتتاحية تضع المتلقى فى قلب الحدث المعبر عن خروج سعيد مهران من السجن وسعيه الفورى إلى الانتقام ، ويستمر التوتر الذى يلازمه حتى المواجهة مع عليش سدره وأعوانه وحراسة أحد المخبرين الغلاظ .

وعندما تستدعى ابنته ليراها بعد طول غياب ، ويعايش الأب توتر الانتظار الذى ينتقل إلى المتلقى ويتوقع احتضان ابنته التى لم يرها طوال أربع سنوات ، يفاجأ بإنكارها له وجفولها منه ، ثم ينتهى الحدث كله بمفاجأة خاسرة تصاعد من شعوره بحتمية الانتقام ، وتضع المتلقى من جديد فى حالة ترقب لردود الأفعال .

وحين يلجأ إلى مقر جريدة الزهرة ليلتقى بصديقه ومعلمه رءوف علوان ، يغمر المتلقى إحساس بأن اللقاء المرتقب سيمثل تعويضا عن الجولة الخاسرة السابقة التى خاضها سعيد مهران ، خاصة وأن رءوف علوان قد تحسنت أحواله إلى حد بعيد ، وبات من الثراء بما يسمح له مدّ يد العون والإحسان ، ولكن المشاهد يفاجأ بلهجة متنكرة ، على

عكس ما توقعه من رءوف علوان ، وتتصاعد هذه المرة حدة المشاعر البغيضة لدى سعيد ، عندما يشعر أن فيلسوفه القديم قد انضم إلى طابور الخونة ليصبح هدفا إضافيا لسعيد مهران ، وبما يراكم لدى المتلقى رثاءً تجاه اللص ، وتوقعًا لمباشرة الانتقام من الجميع .

ونظرا لمعرفة المتلقى بمهارة السطو عند اللص ، وتنفيذه لعشرات الهجمات التى لم يضبط فيها طوال حياته متلبسا سوى مرة واحدة من جراء الخيانة وحدها ، فإن قرار سعيد بالسطو على منزل رءوف علوان ، واستعداداته الدقيقة وحرصه البالغ ووصوله فى جنح الظلام إلى ڤيلا رءوف علوان ينفى عن ذهن المتلقى حدوث المفاجأة بطابعها البوليسى الذى حدثت به ، حيث « دهمه نور ساطع بغتة من كل ناحية انقض عليه كلكمة قاضية ، فانغلق جفناه بلا إرادة ولما فتحهما رأى رءوف علوان على بعد ذراعين منه ، فى روب طويل بدا فيه عملاقا . . » .

ومثل ذلك أيضا فى المفاجأة التى أعدها سعيد مهران – فى نفسه – للشاب الثرى الذى بصحبة نور فى السيارة إذ « تراءى لسعيد فى الظلام شبح هيكل السيارة راقدا على بعد ، فمضى نحوها مصمما ، ثم ما لبث أن أحنى ظهره حتى انخفض رأسه إلى مستوى ركبتيه ، واقترب من السيارة فوضح لأذنيه أن الصمت يتخلل بهمسات مغرقة فى السر ، واشتد اقترابا فيما يشبه الزحف حتى قبضت راحته على مقبض الباب ، وشد عليه وجذبه بقوة هاتفا « لا تتحرك » وانطلقت من عنف المفاجأة آهتان » .

وكذلك الأمر فى أحداث أوردها الأديب ، وقد اكتنفتها الظلمة والقلق المصاحب لها ، مثل انتظار سعيد لنور على سلم منزلها الملاصق للجبانات إلى مابعد منتصف الليل ، وفى مكان معرض لاكتشاف أمره من بقية السكان ، وصعود نور فى الظلام الكثيف على السلم ، تترنح على ضوء عود ثقاب أشعلته ، « واقتربت أقدامها متمهلة ، فقرر أن ينبهها إلى وجوده تفاديا لمفاجأة مزعجة ، فتنحنح . . فجاء صوتها يسأل فى ارتياع : من ؟ »

وإذا طلب منها سعيد مهران أن تحضر له قماشا يصلح لبذلة ضابط ، توقع المتلقى توقعات شتى تحمل معنى الاستخفاء أو انتحال الشخصيات فضلا عما قد يسهله ذلك من جرائم متوقعة ، أو ينتكس به فى كشف أمره وافتضاحه عند المواجهة مع البوليس .

فإذا قرر الخروج بالبذلة العسكرية واجه الشرطة بعد ذلك ، وصنع الموقف توترا وقلقا وترقبا ، ورغبة عند المتلقى فى انتهاء الموقف بسلام ، ثم تشوقا إلى الكيفية التى سيتصرف بها اللص فى بذلة الضابط مع أفراد البوليس الذين واجهوه . . . . إلى آخر الأحداث التى تتراوح ما بين المطاردة ، والمحاصرة ، والمقاومة والموت .

٤ - الإضاءة والجو العام

من عنوان هذه الرواية ، يتضح لنا أننا إزاء مراقبة لص مطارد بشكل من الأشكال ، واللص بمفهومه التقليدى لا يألف من حياة الضياء إلا ما ندر منها ، ويصبح أغلب نشاطه فى العتمة الحالكة ، طلبا للاستخفاء ، مما يشكل - بأسلوب الإضاءة الموصوفة أو المعروضة - جوا عاما مسيطرا على الأحداث وحركة الشخصيات ، وتتبع وصف الأمكنة فى الرواية بمظهرها الضوئى ، يطلعنا على هذا الجو العام :

فالسجن بما يعرف عنه من عزلة ، وجهامة ، وانقباض ، وسماكة جدرانه ، وندرة الفُرج والفتحات وتقلص ما لها من مساحات ، كل ذلك يتيح للمخرج أن يصنع جو الإضاءة الشاحبة على أماكن الإقامة فيه ، **وتمهيدا لصنع التناقض الضوئى معه بعد ذلك** ، عند الإفراج عن السجين إلى الحياة العامة خارج القضبان .

وفى لجوء اللص إلى رءوف علوان - طالبا مساعدته - « افترش العشب الذى عند كورنيش النيل ومضى ينتظر ، ينتظر طويلا على كثب من شجرة حجبت ضوء المصباح الكهربائى تحت سماء غاب عنها الهلال » .

« وتصدى للسيارة متنحيا قليلا ليراه صاحبها ، ولكن الرجل لم يعرفه ولم يستطع قراءة وجهه فى الظلام » .

وعندما خذله رءوف علوان قرر السطو على منزله ، حيث « ذهب إلى جسر عباس وقال لنفسه كأنما يخاطب الظلام من حوله « خير البر عاجله » وجرى النيل كأمواج من الظلام تنغرس فى جانبيها أسهم الضياء المنعكسة على مصابيح الشاطئ . . وتقدم على مهل متحاشيا الأنوار الضئيلة الباقية حتى هذه الساعة من الفجر » .

وحين دلف إلى داخل الفيلا ، « ضايقته كثافة الظلمة ، وتحسس الجدران بيديه ، وكثافة الظلام تكاد تصده ، وتلمس نورا خافتا ساهرا ولكنه رأى ظلاما مطبقا كالكابوس . . وبغتةً . . دهمه نور ساطع » .

ويخرج سعيد مهران من النور المباغت - بعد هزيمة ساحقة أمام رءوف علوان - إلى شاطئ النيل حيث « رفع رأسه إلى السماء فهاله لمعان النجوم فى هذه الساعة من الفجر » . وتفضى بنا الظلمة إلى ظلمة جديدة فى قهوة المعلم طرزان ليلا يتبادل فيها سعيد مهران مع صحبه ذكريات الأمس وأخباره ، وقد « لاح من النافذة الخلاء شاملا متراميا ، والظلام كثيفًا لا تخففه بارقة » ، ويدور حديث فلسفى الطابع عن مفهوم العداوة والصداقة والشجاعة والموت ليختتم أحدهم الحوار بقوله :

- « الشجاعة هى الشجاعة ، والموت هو الموت ، والظلام والصحراء هى هذا كله » .

ثم يقابل نور فى المقهى ، ويتفقان على سلب سيارة الثرى فى ظلام الصحراء ، لينقلنا محفوظ بعد هذا الظلام المطبق إلى مغامرة أخرى تستوجب ظلاما أكثر كثافة عندما ينفذ سعيد محاولة قتل نبوية وعليش فى جوف الليل ، ليقول سعيد لنفسه وقد خلا إليها :

- إنها ليلة التحقيق والشبوهات ، والظلام يجب أن يمتد إلى الأبد . ثم يلجأ إلى منزل الشيخ الجنيدى وينام ليلته ، ثم يستيقظ ويفتح عينيه على **ضوء القيلولة ساعة العصر** .

ويقرر بعد أن اطلع على فشل محاولته بالجريدة أن يبرح مسكن الشيخ ولكن إلى أين ؟

« أذهب إلى الجبل حتى **يهبط الظلام** ، لا أغادره حتى **يهبط الظلام** على حتى **أتحاشى الضوء وألوذ فى الظلام** » . ومضى لحال سبيله .

ثم يستأنف ترحاله إلى منزل نور - لأول مرة - فإذ به يواجه ظلاما إضافيا « يا له من ظلام ، انقلب خفاشا هو أصلح لك » وظل مختبئا فى الظلمة حتى وافته نور ودخلت به إلى غرفتها وأضاءت مصباحًا فظهر ومالت إلى حجرة أخرى فأضاءت مصابيحها » . . **فأصبح ضيفا على النور بعد رحلة الظلام الطويلة** . . أضفت جوا عاما من خلال التعتيم وتقييد الإضاءة أو الضوء الخافت أو إيقاعات النور والظلام .

حتى جولاته للتسرية عن نفسه ودفع الملل يقول « لابد وأن تخرج عاجلا أو آجلا للتجول فى الليل ولو فى الأماكن الآمنة النائية » .

وجلس فى انتظار عودة نور ، ولكن الحذر اقتضاه حتى وهو آمن أن يجلس وحيدا صامتا وقد « انتشر الظلام فى الحجرة وخارجها ، ولا يمكن أن تضيء المصباح ، كى يبقى كل شيء بالشقة كما يبقى عادة فى أثناء غياب نور ، وستألف عيناك الظلام ، كما ألفت الوجوه الكريهة ، وعليك أن تكابد الظلمة والصمت والوحدة ، ما دامت الدنيا لا تريد أن تغير عاداتها السيئة » .

وهذه العبارة بالذات ، تنتهى بالمدلول الذى أراده محفوظ من إضفاء الظلام على أغلب الأمكنة والمصاحب بأغلب الأحداث مع حركة سعيد مهران . . فالظُلمة ، عند الأديب معادل بصرى للوحدة والاغتراب وكراهية الحياة غضبا على مافيها من سوء . . وهو ما لم يفرط فيه الفيلم بل كان الفيلم ملتزما بتجسيد الظلام (وتجليته) أمام الأعين ليلف به إحساس المشاهدين وينالهم بعض الانقباض الذى يحياه اللص سعيد مهران ، فتنشأ بوادر التعاطف والمشاركة ، والمعايشة ، والتجاوب مع قضية المتمرد الهارب من مكان إلى مكان ، بل والهارب داخل المكان الواحد من النور إلى الظلام .

ولقد لاحظنا على ما أوردناه من أمثلة فى هذا الشأن ، أن غمر الأمكنة بالإضاءة

والأحداث بالضوء ، يأتى فى الرواية كما فى الفيلم على فترات تكاد تكون محسوبة أو ذات إيقاع خاص ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن الإضاءة الموصوفة فى أعقاب ظلام دامس تصنع معه طرف النقيض حيث يصفها الكاتب حينئذ بالشدة أو النصوع أو السطوع ، أو المداهمة . . إلى آخر هذه الأوصاف ، وهو ما حرصت على إظهاره بكتابة بعض العبارات الواردة فى أكثر من مثال ببنط أسود .

فظلمة السجن وليله الطويل يعقبها ضوء الشمس الساطع فى النهار تحت سماء الحرية ، وكثافة الظلمة فى فيلا رءوف علوان التى صدت سعيد مهران وهو فى محاولته للسطو عليه ، تنتهى بنور ساطع مباغت قوى ، وإذا بات ليلة فى كنف الشيخ استيقظ على ضوء العصر . وإذا انتظر رءوف علوان ليلا غمر المكان ضوء كشافات السيارة حين وصوله بها وسط الظلام ، وانتظاره لنور فى العتمة طويلا ينتهى بالدخول إلى شقتها وقد أضاءت بها أغلب المصابيح ، ويستمر الأمر على هذا النحو المتواتر بطول الرواية ، حدثًا بعد حدث ، ومكانًا فى إثر مكان حتى يصل إلى الساعة التى يلاقى فيها حتفه فى نهاية المطاف بعد طول مطاردات فى جوف الليل وتحت جنح الظلام ، بل وسط المقابر ، يقول الأديب « فألصق ظهره بقبر وهو يحملق فى الظلام موقنًا بدنو الأجل ، ولا أمل فى الهروب من الظلام بالجرى فى الظلام . . **وإذا بنور ساطع يغمر المنطقة** ، فأغمض عينيه وارتمى أسفل القبر » .

وتبقى ملاحظة أخيرة على هذا الاختيار الضوئى الذى صنع الجو العام ، وهى أن المخرج إذا التزم بهذا التشكيل الضوئى - وقد التزم فعلاً - سوف يحرم المشاهد من تبين الأفعال بشكل واضح ، وأغلبها يجرى فى الظلام مجاراة لمبدأ الواقعية . . لكن محفوظًا قد وفر فى الرواية - عن طريق وصف الظاهرة الصوتية - بديلاً لما أهدره الظلام من معلومات ، فكان الصوت عونًا كبيرًا على استيضاح التعتيم البصرى من خلال حاسة السمع . . وهو ماينقلنا إلى المبحث التالى عن الظواهر الصوتية فى رواية محفوظ .

٥ - الظواهر الصوتية

حين اعتمدت الرواية على الظلام فى أغلب المشاهد ، كانت تدفع إلى المتلقى بصورة سمعية أو صورة صوتية للتعويض عن العناصر والأحداث المتوارية فى الظلام ، وهو ما كان نافعًا ومناسبًا تمامًا عند تحويل هذه المشاهد الروائية المكتوبة إلى فيلم معروض .

لكن خاصية التعويض السمعى عن الفاقد البصرى ، ليست هى الظاهرة الوحيدة التى استمدها الفيلم من الرواية فيما يتعلق بالصوتيات ، بل إن هناك مجموعة من الظواهر الصوتية التى أوحت بها الرواية فى مواضع متواترة ، استثمرها الفيلم **طبقًا لوظيفة كل منها** بشكل من الأشكال ونسوقها جميعًا فيما يلى بالأمثلة والإيضاحات :

أ) التعويض السمعى

وهى الحيلة الوصفية التى احتال بها المبدع على ضرورة فنية اقتضت تعتيم المَشاهد لإضفاء الجو العام ، ومن ذلك مثلاً مشهد المحاولة التى جرت لاغتيال نبوية وعليش حيث جاءت مفردات : الطرق على الباب وكسر الزجاج ، وإطلاق النار ، وصرخة المصاب ، وجلبة الجيران ، وصرخة النساء أثناء هروب سعيد مهران ، جميعها فى ما يشبه الظلام الدامس ، كما وصفها محفوظ بقوله : « أخرج مسدسه ووجه منه ضربة إلى زجاج الشراعة ، **فتحطم وتناثر محدثًا صوتًا كالصراخ المبحوح فى صمت الليل** ، وترامى **صوت يصيح** : من ! **صوت رجل** . . صوت عليش سدره ، ضغط سعيد الزناد فانطلقت الرصاصة ، **كصوت عفريت بالليل** ، **وصرخ الرجل** بدوره ، **فأدركه بأخرى** ، وانطلق **صراخ حاد مرتعب مستغيث بائس ثم سمع صوتًا لنوافذ تفتح ، وأصواتًا تتلاقى فى تساؤل ونداءات غامضة** . . » .

ومثل ذلك فى دخول سعيد مهران إلى فيلا رءوف علوان واصطدامه بمقعد ينلقب ويحدث صوتًا فى الظلام ، ومثله أيضًا فى مفاجأة سعيد مهران للشاب الثرى الذى اصطحب نور فى سيارته فى الليل بالصحراء ، حيث **الهمسات** المغرقة فى السر التى تشى فى الظلام بما يمارسه كلاهما ، ثم **بصيحة** سعيد مهران : « مكانكما ! » التى أصابت الراكبان بالارتياع . . . وغيرها أيضا **بصوت أقدام** نور وهى تصعد على السلم المظلم مترنحة لاتكاد يراها سعيد مهران ، إلى آخر هذه الاستخدامات .

ب) توسعة مجال الرؤية صوتيا

من الظواهر الصوتية التى استخدمتها السينما كثيرا ، ظاهرة الصوت من خارج الإطار ؛ وهى حيلة يقوم بها المخرج ، باستبدال العناصر المرئية ، بأخرى سمعية معبرة عنها ، وذلك مما يوفر للقطة بعض المكاسب ، التى من بينها اختصار عدد اللقطات أو حركة الكاميرا ، بالإضافة إلى اختزال الزمن اللازم لاستعراض اللقطة أمام أعين المشاهدين أو تحريك الكاميرا للوصول بها إلى مصدر الصوت المسموع . . فضلا عن

إمكانية التركيز على ردود الأفعال للشخصيات فى اللقطات المعروضة تجاه ما يحدث فى الحيز المحيط مما استُعيض بالصوت فيه عن اللقطات ، إذا كان ثمة ردود أفعال . أى أن الدافع الأساسى لاستخدام هذه الظاهرة يكاد يكون دافعا اقتصاديا - من وجهة النظر الفنية .

لكننا نعرض هنا من رواية محفوظ أمثلة بعينها لهذه الظاهرة التى أفاد منها الفيلم بحيث اكتسبت الظاهرة وظيفة درامية إضافية لكل ما سبق وذكرناه فيما خلا من سطور ، ونعنى بهذه الوظيفة الإضافية : التأكيد على الخطر المحدق بالشخصية والذى لا يمكن تحديد موقعه أو اتجاهه للدلالة على اتساع نطاق الخطر ، من مجرد تحديد موقعه بشكل بصرى يقلل من شأنه ويستبعد المتفرج من دائرة الانفعال ، وهو أنسب بعد ذلك فى طبيعة العلاقة بين « اللص والكلاب » . . . ففى ظلمة القبور وصمتها الذى يلف منزل نور ، ووسط حالة القلق المسيطرة على سعيد مهران خشية التوصل إلى مكمنه ، وبعد إخبارها له بأنه قد أصبح حديث الصحافة والمجتمع فى كل مكان ، وما طالعه بعينيه فى الصحف اليومية التى تحث الجماهير بعناوين عريضة للبحث مع الشرطة عن سعيد مهران . . « **يفصل الصمت** بين نور وسعيد مهران داخل المنزل ، **وينبح** فى مشارف القرافة كلب » .

وهو مشهد تكرر فى أكثر من موقف قبل المطاردة الأخيرة التى تواتر واشتد فيها نباح الكلاب .

وفى أعقاب إطلاق سعيد مهران الرصاص على رءوف علوان ليلاً ، « انطلق يعدو بأقصى سرعة نحو شاطئ النيل . . **وخيل إليه أن رصاصًا ينطلق وأصواتًا تتجمع** . . . **وتأكد لديه أن أقدامًا تتدافع نحو الشاطئ وأن أصواتًا تحتدم وتعلو ، ثم اخترقت الجو الخامل صفارة مجنونة ، وتوقع فى كل لحظة أن يلحق به مطاردوه** » .

وبعد أن استبدت به الوحشة فى غياب نور ، وقف يطل على المقابر ليلاً ويترافع عن نفسه أمام القضاة فى حلم يقظة أسلمه إلى النوم ، ثم « فتح عينيه فى ضوء النهار وتنبه إلى يد تطرق الباب . . . وارتفع صوت امرأة مناديًا (يا ست نور . . يا ست نور . .) من المرأة ؟ وماذا تريد ورجع إلى الحجرة ، ثم عاد بمسدسه على سبيل الحيطة ، وإذ بصوت رجل يقول : « لعلها خرجت » . فقالت المرأة « فى مثل هذا الوقت تكون فى البيت ، ولم تتأخر من قبل فى دفع الإيجار » . . وطرقت المرأة الباب طرقة غاضبة ثم قالت : « اليوم الخامس من الشهر ولن أصبر أكثر من ذلك » . « وابتعدت هى والرجل وهما يتبادلان التعليق فى لهجة وعيد » .

ولكى يؤكد المخرج على الخطر المحدق بسعيد مهران وراء الجدران لم يكتف بتنفيذ هذه الفقرة السابقة بحذافيرها لكنه قدم عليها ثلاث لقطات قصيرة لسيارات البوليس تتخذ

كل واحدة منها موقفًا مختلفًا ، لكى يؤكد بهذه اللقطات تأزم الموقف وخطورة الوضع الذى يحاصر سعيد مهران فى هذه اللحظات ، لكن هذه اللقطات الثلاث كانت أيضًا من إيحاءات الرواية ، حيث ورد بعد هذه الفقرة مباشرة قول محفوظ : « **إن الحوادث تطارده كالبوليس** » ، ولن تصبر المرأة طويلا على الانتظار وسوف تقتحم الشقة بوسيلة أو بأخرى وخير ما يفعله أن يغادر الشقة فى أقرب فرصة ممكنة ، ولكن إلى أين المفر ؟

ولم يلبث المخرج أن حقق توقعات سعيد مهران فى الرواية ، حيث أعاد المرأة تطرق الباب من جديد وتقتحم الشقة بصحبة مستأجر جديد ، ثم عادت مرة أخرى لتقول من خارج الكادر وهى خارج الشقة « لا لا يا ست نور لابد لكل شىء من آخر » .

وهو ما عجل بسعيد مهران إلى الهرب فورا متسللا تحت أردية الظلام . . . والأماكن المحيطة به جميعا قد أفعمت بالشرطة والكلاب وأعمال التفتيش .

ج) المشاركة فى صنع الإيقاع الفيلمى

ونعنى بهذه الظاهرة استخدام الصوت بشكل إيقاعى الطابع لكى يتواءم مع إيقاع المشهد المعروض ، أو يصنعه صنعًا دون أن يخرج عن واقعية الصورة المرئية فى المشاهد أو اللقطات .

فحينما يبدأ البوليس بمحاصرة المنطقة التى يختبئ بها سعيد مهران داخل منزل نور تبدأ الأحداث فى التسارع قرب نهاية الفيلم ، ويحاول سعيد مهران الهرب بالقفز عبر السلالم والأسوار وتفادى سيارات الشرطة وتسلق المرتفعات ، وهبوط المنحدرات ، والعدو السريع ، مع لقطات تتخللها للكلاب البوليسية تجدُّ فى أثره ، ويزداد قصر اللقطات وتلاحقها بطبيعة الحال ، إلى أن يقترب سعيد مهران من منزل الشيخ الجنيدى ، فيفاجأ بحلقة ذكر معقودة خارج الدار ، يتمايل فيها الذاكرون ، حيث لم يعد يسمع سوى صوت الدفوف بإيقاعها المألوف بين أيدى الذاكرين ، وبشكل متسارع . . يظل ملازما للمشهد بعد دخول اللص منزل الشيخ ولقائه به ، وطوال مدة الحوار بينهما ، ويزيد من إيقاع الطبول تسارعًا ، إيقاعات النطق بلفظ الجلالة منغمًا ، مع إنشاد بيتين من الشعر الصوفى المنسجم مع الإيقاع السريع للطبول والابتهالات . . ويظل الأمر على هذا النحو إلى أن يسمع صوت كلاب نابحة من خارج الإطار أيضًا ، فيتوقف شريط الصوت الذى يحمل دقات الطبول وذكر المنشدين ، ليبدأ مشهد جديد من الهرب إلى المثوى الأخير .

فبداية الفصل الفيلمى بمطاردة سريعة متلاحقة الأفعال والحركات ، يصنع إيقاعًا لاهثًا للأحداث ، ويخلق توترًا مطلوبًا لطبيعة المطاردة والهروب ، ويعلو بالمنحنى

الدرامى إلى قمته قبل هبوطه المؤقت فى نهاية المطاف . . إلا أن سكون اللص بمنزل الشيخ الجنيدى – على ما فى هذا المكان من سكينة وتؤدة فى الأقوال والأفعال – قد يهبط بتسارع الإيقاع السابق ليفسد تأثيره على المشاهدين ، فكان البديل المقبول فى الإيقاع الموصول بين المشهدين هو استنباط إيقاع آخر . . إيقاع صوتى نابع من طبيعة البيئة والمكان ، يصل بين مرحلتين من الإيقاع السريع ، ولا يقطع ما بينهما من استمرار ، ولا يناسب هذا البديل على هذا النحو ، سوى الذكر بإيقاعه المتلاحق المألوف ، خاصة وهو مصحوب بقرع أشد تسارعًا تصدره الطبول أو الدفوف .

لكن هذه الحيلة التى لجأ إليها **كمال الشيخ** فى الاستمرار بالإيقاع الحثيث من خلال الذكر ونغماته لم تكن كلها بدعًا من خيال المخرج ، بقدر ما كانت نصًا فى رواية محفوظ حين يقول : « سمع فى الخارج يدًا تصفق وإذا بأصوات الرجال تسكت وردد الشيخ ثلاثًا « الله » فردد الآخرون النداء ، فى نغمة ، رسمت فى مخيلته حلقة الذكر الراقصة . . الله . . الله . . الله . . وازدادت النغمة سرعة وارتفاعًا ثم اختزالاً مع زيادة السرعة كصوت قطار منطلق ، وتواصلت دون انقطاع فترة غير قصيرة ثم أخذ يداخلها الوهن رويدًا رويدًا ، ثم التراخى فى الإيقاع والبطء ثم ترنحت وتهاوت فى الصمت ليعلو صوت رخيم مترنمًا :

– واحسرتا ضاع الزمان ولم أفز . . . . .

وانتشرت التأوهات تارة أخرى ، وتتابع الذكر من جديد فتردد اسم الله بغير انقطاع واستسلم للسماع . . لأنغام المنشد وآهات الذاكرين » .

من العرض السابق للخصائص السينمائية فى رواية « **اللص والكلاب** » تبين كيف استثمر الفيلم الرواية وشخصياتها المرسومة بدقة من خلال عرضها المباشر أو حواراتها أو الأحداث التى أجرتها أو جرت عليها ، بالإضافة إلى ما توفر لأحداث الرواية من طبيعة حركية ، أو ما تضمنته من توتر أو تشويق أو مفاجآت ، فضلاً عن توظيف الإضاءة بالرواية فى خلق الجو العام للفيلم ، وتوظيف الظواهر الصوتية فى التعويض السمعى عن المرئيات الغارقة فى الظلام أو توسعة رقعة الكادر بأصوات الأخطار المحدقة بسعيد مهران أو حتى فى خلق الإيقاع اللاهث للأحداث .

الباب الثالث

دراما النقد السياسى والاجتماعى

الفصل الأول

« ميرامار »

تمهيد

بعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ بمبادئها الستة المعروفة ، بدأت تتخلق ملامح التوجه السياسى للدولة بوجه عام ، وخاصة فيما يتعلق بالميل التدريجى نحو الإصلاحات ذات الطابع الاشتراكى ، التى بدأت أولها بصدور قانون الإصلاح الزراعى ، وتحديد الملكية ، وتبنى سياسة التأميم ، وحتى صدور قوانين يوليو الاشتراكية ١٩٦١ ، وتأسيس الاتحاد الاشتراكى العربى ، باعتباره الحزب الوحيد الحاكم فى البلاد ، والذى مثّل فى حينها تحالفًا رسميًا ذا طابع سلطوى مؤثر ومسيطر ، لقوى الشعب العامل من عمال وفلاحين وجنود ومثقفين فى مواجهة القوة المناوئة من رأسمالية مستغلة وإقطاعيين ، وغيرهم ممن أضيرت مراكزهم الاجتماعية والاقتصادية وتواروا فى الظل بمقتضى التوجه الاشتراكى الجديد .

غير أن هذه السلطة استُغلت من بعض الوصوليين والانتهازيين حتى بدأت تصرفاتهم تشوه صورة الاتحاد الاشتراكى ، . . . وفى ظل هذا المناخ وتعاظم الهيبة السياسية للاتحاد الاشتراكى باعتباره حزبًا وسلطة ، صدرت رواية « ميرامار » فى أوائل ١٩٦٧ .

ملخص الرواية

تبدأ أحداث الرواية بقدوم وجدى عامر الصحفى العجوز المخضرم الذى حمل ذكرياته ووحدته وشيخوخته إلى مسقط رأسه فى الإسكندرية ، بعد أن عفى على أسلوبه الزمن وخبت عنه الأضواء وسقط من ذاكرة الجميع ، فآثر أن ينتظر الأجل فى بنسيون ميرامار ليكون أول نزيل يطرق بابه فى فصل الشتاء ، وإن توافد النزلاء بعدها واحدًا تلو الآخر ، بدءًا بطلبة مرزوق الإقطاعى ووكيل الوزارة الأسبق ، والذى فرضت عليه الحراسة ، فضاق مقامه بالريف وأشعرته القاهرة بهوانه ، واستدرجته ذكريات عشقه

لماريانا صاحبة البنسيون اليونانية ليعزفا معًا لحنًا واحدًا ، ساخطًا على تبدل الأحوال .

وتحل بعد ذلك على البنسيون زُهرة الفلاحة الشابة الجميلة الطامحة ، هاربة من مشروع زواج ظالم فى قريتها ، لترحب بها ماريانا خادمة للنزلاء ، الذين ازدادوا بقدوم سرحان البحيرى ، المحاسب الشاب بإحدى شركات القطاع العام ، والعضو البارز بالاتحاد الاشتراكى ، والذى اقتفى أثر زُهرة وحام حولها وقرر أن يكون لصيقًا بها ، فنزل مقيمًا فى البنسيون ، ولم يلبث أن انضم إلى النزلاء حسنى علام أحد شباب الإقطاعيين ممن أفسدهم الترف وأمضهم الفراغ ، ولاح لهم أمل مشروع جديد ، واجتذبتهم رغبات ونزوات خاصة ، ليكتمل النزلاء بعد ذلك بحلول منصور باهى الذى يعانى من الحيرة والتردد والشعور بالخيانة إزاء أصدقائه فى الخلايا السرية ، التى انتزعه منها أخوه ضابط الأمن الكبير فأجبره على ترك القاهرة حفظًا له ، وحفاظًا على سمعته الأمنية فى آن .

وحينما ترفض زُهرة عرضًا بالزواج من أحد معجبيها خارج البنسيون وهو أبو العباس بائع الجرائد ، يحاصرها الإعجاب داخله من النزلاء جميعًا فينشأ بينهم صدام محتوم من أجلها ؛ فيتبنى عامر وجدى براءتها ، ويطمع طلبة مرزوق وحسنى علام وسرحان البحيرى فى ملاحتها ، ويتعاطف منصور باهى مع طموحاتها ، وإن كانت مالت بقلبها نحو سرحان البحيرى الذى لوح لها بالزواج ، لتكتشف بعد حين علاقاته المتعددة ، ثم خطبته للمدرسة التى لجأت إليها لمحو أميتها ، فى الوقت الذى تنفضح فيه خطته للاستيلاء على المال العام ، ويلقى مصرعه وسط تساؤلات عن قاتله ، فيتقدم منصور باهى إلى البوليس باعتباره الفاعل المطلوب ، ثم تتكشف حقيقة انتحار سرحان البحيرى هربًا من الفضيحة والعار .

وينتهى الجو المشحون بالصراع والملاحقات السياسية فى البنسيون ، بانفراط عقد النزلاء بعد انتحار سرحان ، حيث يقرر طلبة مرزوق الرحيل إلى مهجر ابنته بالكويت ، ويحمل حسنى علام حقائبه إلى مقام جديد ، وتلملم زهرة جراح تجربتها وإحباطاتها لتصبح أكثر نضجًا واستعدادًا لمواجهة الحياة بروح جديدة ، وأمل جديد ، بعيدًا عن بنسيون ميرامار .

وفى سبيل استثمار مناطق القوة فى الرواية لإنجاح الفيلم المأخوذ عنها عمد صناع الفيلم إلى اقتفاء أثر الرواية فى عرض محتواها كاملاً ، والحفاظ على شخصياتها ، وأحداثها ، وروح الحوار بها ، لكى يطرح الفيلم نفس القضايا والمضامين الفكرية والنقد السياسى ، والصراعات الظاهرة والباطنة ، وما أحالت إليه الرواية من ترميز يتعلق بالمكان والشخصيات والأحداث ، مما سوف نتعرض له تفصيلاً .

١ - المحتوى الفكرى

تنتمى رواية ميرامار إلى مرحلة من مراحل الإنتاج الروائى لنجيب محفوظ تتميز بمحاولته الروائية فى هذه المرحلة لاكتشاف الواقع من حوله وتقييمه ، مثلما هى الحال فى روايات من قبيل : « السمان والخريف » و « ثرثرة فوق النيل » .

وينصب تقييم الواقع ، فى هذه الرواية على الجانب السياسى منه بوجه خاص ، حيث يقوم الأديب بكشف التماسك الهش فى النسيج الطبقى فى المجتمع وتعرية جوانب من الصراع السياسى بين الطبقات بمبادئها وأفكارها ، حيث لا تمثل كل شخصية فى الرواية : « ذاتها فحسب ، وإنما تمثل الطبقة أو الشريحة الاجتماعية التى تنتمى إليها » .

فى إطار هذا المعنى العام تسلط الرواية الضوء على التناقض الحاد الذى تحيا به الشرائح المخلوعة بحكم التطور السياسى والاجتماعى الذى أرست دعائمه توجهات الثورة ، وهو تناقض يتراوح ما بين مجاراة الواقع الجديد بحذر بالغ ، وما بين مشاعر الحقد المفرط الثاوية فى النفوس إزاء هذا الواقع الجديد . بحيث لا تستطيع هذه الطبقة أن تنسى ثأرها ، ولا أن تفر من قيدها فى الوقت نفسه ، مما يشكل بالنسبة لها تناقضا يضطرم بالغيظ ، ويحيا بوجهين لا أمان لأى منهما .

إلا أن هذا الطرح الفكرى الذى قدمته الرواية واستعان به الفيلم والذى ينتقد الواقع السياسى من وجهة نظر الطبقات المخلوعة وينتقدها فى الوقت ذاته ، لا يدخر وسعا فى سوْق أحداث بعينها تدين شخصيات ضالعة فى هذا الواقع المنتقد ، بما يعبر مباشرة عن رؤية الأديب النقدية ، فيما يراه من جوانب سلبية اكتنفت رحلة التغيير :

فالرواية تقدم سرحان البحيرى الذى كان عضوا بهيئة التحرير ، ثم الاتحاد القومى ، وهو اليوم عضو لجنة العشرين بالاتحاد الاشتراكى العربى وعضو مجلس الإدارة المنتخب عن الموظفين المتطلع إلى حل مشاكل العمال ، الذى يرافق صفية الراقصة ، ويعيش على نفحات من نقودها ، ويتملق طلبة مرزوق وحسنى علام أبناء الطبقة المخلوعة ، ويغامر دون تردد فى عملية سرقة الغزل من المصنع الذى يعمل بإدارته لمواجهة عُدمية الحياة بلا سيارة وڤيلا وامرأة ، ويضحى بعد ذلك بصفية ثم بزهرة مقودًا للحياة بقرون استشعار حساسة للمنفعة الشخصية .

ولا تسوق الرواية مثل هذه الشخصية ومع كل هذه الأحداث الدالة على انتهازية رجال كان ينظر إليهم باعتبارهم دراويش الاشتراكية فى المجتمع الجديد ، لمجرد أن تدين هذه الفئة فحسب ، ولكنها بعد أن وصمت النموذج الذى اختارته للتعبير عن السياسة القائمة ،

قد انتقت له المصير المطلوب بعد أن أوغل فى الخيانة على المستويين العام والخاص لتنتهى رحلة الخيانة بالانتحار .

ثم تستدير الرواية بعد ذلك ، فى جانب منها ، إلى نموذج آخر من نماذج المرحلة ممن يزايدون على التوجه الاشتراكى الرسمى المحسوب ، ويرون فيه قصورًا لايرضى طموحهم حيث ينخرطون فى تنظيمات سرية ذات طابع عقائدى صارم ، وخلايا شيوعية موغلة فى التطرف قوامها أساتذة جامعات وطلاب ومثقفون وغيرهم ، مما يعرضهم لملاحقة السلطة والمراقبة والتوقيف .

إلا أن العلاقات فيما بينهم - والتى تضمنتها الرواية والفيلم معًا - تبدو متناقضة مع القيم والإخلاص والتطرف العقائدى البادى للعيان ، فيتم تسليط الضوء على علاقة خيانة بين منصور باهى وأستاذه فى مجال العقيدة السياسية من خلال ارتباط الأول بزوجة الثانى ، وتشجيعه لها للانفصال عنه وهو قيد الاعتقال ، ثم من خلال خيانة عاطفية بين منصور ودرية زوجة الأستاذ ، حين تخلى عنها منصور بعد أن طلقها الأستاذ !

فالرواية إذًا من خلال فكرتها العامة فى كشف مثالب الشرائح المتعايشة فى المجتمع الاشتراكى لاتدع شريحة منها إلا ووصمتها بشكل كامل وصريح ، وإن كانت قد صبت جل غضبها ونقدها على رجال التوجه السياسى الجديد حيث اختصتهم من النقد بأوفى نصيب .

وتسليط الأضواء الفاضحة بهذه الحدة على هذه الفئات مجتمعة ، هو ما يجعل من الرواية بوجه عام بلاغا نقديا موجها فى حق الجميع ، أو عريضة اتهام ذات كثافة هائلة ، لا تستثمرها السينما إلا وهى مطمئنة تمام الاطمئنان إلى احتجاز أعرض الجماهير وعلى كافة المستويات .

وباستكمال المحتوى الفكرى لهذه الرواية ، وما طرحته من قضايا عرضها فيلم « ميرامار » ، فسنطلع على مضامين أخرى تعد فى حد ذاتها منطلقات مناسبة لإنجاح الفيلم السينمائى من حيث المضمون : ففى الرواية تركيز على رحلة كفاح وطموح وتعثر ونهوض ، خطت زهرة أولى خطواتها ، بادئة من القاع ومتطلعة إلى حياة أفضل وبإصرار دائب ، ومقاومة لا تلين للظروف المتعثرة التى أحاطت بها ؛ من انقطاع عن الأصول ، ومطاردة العابثين ، وخداع الآخرين ، فهى الوحيدة التى تنجو من مأساة السقوط والضياع التى تلتهم نزلاء البنسيون ، وهى الوحيدة التى تخرج فى نهاية الرواية أكثر نضجا ، وأكثر قوة مما بدأت ، حيث تزودت بالخبرة والثقة والاطمئنان .

وهذا المضمون الذى يوازى بين خط الإدانة العامة فى الرواية وخط الإشادة

والتشجيع والاستحسان ، يخاطب فى الوقت نفسه أغلبية ساحقة متطلعة إلى حياة أفضل ولا تملك من رأسمالها سوى عرقها ، وصبرها على المكاره ومقاومتها للأطماع والإغراءات ، وهو معنى محفور فى تراث الجماهير العريضة التى تؤمن بالعمل والاستقامة والصبر والكفاح ، ويطربها أن ترى ما تؤمن به ، وما يحيطها من ظروف ، معروضا أمامها ، شاخصا للعيان ومتوجا فى النهاية بسلامة المسعى ونجاح الاتجاه .

ومن المعانى التى تروق الجماهير الغفيرة أيضا ، أن يستوفى الخونة جزاء خيانتهم وأن يموت الحاقدون بغيظهم ، فينتهى سرحان البحيرى نهاية بشعة بعد رحلة التفريط ، ويخسر منصور باهى أستاذه وعاطفته وشخصيته وجزءا من توازنه العقلى ، ويحمل كلا من طلبة مرزوق وحسنى علام عصاه ويرحلان لا يصاحبهما فى رحيلهما سوى حقدهما الشخصى على مجتمع بأسره وفراغهما الداخلى من القيم النبيلة ، تشيعهما لعنات ماض مخذول ، وواقع مستمر فى ترسيخ الجذور .

ويتبقى بعد ذلك ملاحظتان ضالعتان فى إضافة مزيد من تدعيم نقاط القوة فى الرواية عند إحالتها إلى فيلم سينمائى عام ١٩٦٩ ؛ أولاهما : أن عرض المواجهة بين أنصار عقيدة فى دست الحكم وخصومها ، هو فى حد ذاته صراع مطلوب الاطلاع عليه من الجماهير التى اجتذبتها هذه العقيدة بمقولاتها النظرية وعطاءاتها المادية ، وهى تتميز غيظا فى الوقت نفسه من الطبقة المخلوعة الحاقدة ، وترغب فى معاينة أحوالها ، وأن تشهد انسحاقها المشوب بالكبرياء .

والملاحظة الثانية فى هذا السياق : أن نقد تطبيقات العقيدة الاشتراكية ، فى جانبها المتعلق بدراويشها وحملة قماقمها أمام الجميع وخاصة أمام الطبقة ذاتها ، سوف يدفع بجماهير لا حصر لها لترى إلى أى حد هوجمت السلطة فى وثيقة إدانة ، وسمحت بنشرها على الملأ ، وكأنها اعتراف مشوق يأتى فى فترة سياسية شهدت إعادة البناء ، ومراجعة الذات عقب نكسة حرب ٥ يونيو ١٩٦٧ وما سيثيره ذلك من ضجة على المستوى الرسمى ، تغذى الإقبال الجماهيرى على الفيلم السينمائى المأخوذ عن رواية محفوظ .

ولقد أيدت الشواهد والوقائع فى حينها ذلك العرض المنطقى للملاحظة الثانية ، حيث اعترض الرقباء على بعض عبارات الانتقاد بالفيلم ورفعوا الأمر إلى وكيل الوزارة المختص ، فطالب بعرضه على المسئولين فى الاتحاد الاشتراكى قبل العرض العام ، وتشكلت لجان لهذا الغرض وأبدى المسئول الأول فى الاتحاد الاشتراكى ضياء الدين داود ووزيرة الشئون الاجتماعية حكمت أبو زيد ورئيس مؤسسة السينما سخطهم على الفيلم ، وأنابت رئاسة الجمهورية السيد أنور السادات لمشاهدة الفيلم بمقر الرقابة ،

واتخاذ القرار بشأنه ، وبعد مشاهدته وافق على عرض الفيلم عرضًا تامًّا بعد حذف جملة واحة من جمل الحوار . وقد أثار الفيلم بعد عروضه الأولى كتابات نقدية عديدة أسهمت فى الدعاية له إلى حد بعيد .

أى أن الظروف السياسية التى استثمرها الفيلم سواء بمواجهة السلطة بأفكار الرواية ، أو بمسايرة موجة النقد الذاتى ، كانت ظروفًا مواتية أضافت - كما قلنا - مزيدًا من القوة للمحتوى الفكرى والمضمونى الذى نقله الفيلم السينمائى عن الرواية .

٢ - الصراع الدرامى

فى تصنيفها لمراحل الإنتاج الروائى لدى نجيب محفوظ تضع د. **لطيفة الزيات** رواية « **ميرامار** » ضمن مرحلة إبداعية تبدأ بـ« **اللص والكلاب** » مرورًا بـ« **الطريق** » و « **الشحاذ** » وصولاً إلى « **السمان والخريف** » و « **ثرثرة فوق النيل** » وانتهاء بـ« **ميرامار** » ، وهو تصنيف اعتمد أساسًا على الأسلوب والشكل الروائى المتقارب فى كل منها ، ختمته الكاتبة بحديث عن طبيعة الصراع فى روايات هذه المرحلة بوجه عام .

وهى تصف الصراع فيها بالعمق واشتماله على رؤية الكاتب للحقيقة وتشير إلى أنه : « صراع بين العالم الخارجى للإنسان وعالمه الداخلى ، بين الواقع من ناحية والحلم والوهم من ناحية . . بين تقبل الحياة ورفضها ، وبين الإقبال والإحجام ، بين الفكر والفعل ، بين الإرادة وتنفيذها ، بين الرغبة فى الانتماء والعزوف عنه ، . . عارضًا ذلك كله من خلال اكتشاف الشخصية وهى تصطدم بالتغيرات الاجتماعية الأساسية فى المجتمع » . وتكاد الكاتبة بهذا العرض أن تمس جوهر الصراع تفصيلاً فى رواية « **ميرامار** » وأن تحيط بالكثير من مناحيه ، وإن كان الصراع فى هذه الرواية بالذات على تعدد مستوياته وتنوعها ينتظم أولا فى مستويين رئيسيين : أولهما المستوى الواقعى للصراع ، وثانيهما المستوى الرمزى له .

أ) المستوى الواقعى للصراع

وعلى هذا المستوى فالبنسيون يتسع - على ضيقه - ليضم نماذج مختلفة مما تحفل به فترة الانتقال ، متعارضة المصالح والأفكار ، تدور بينها حرب دائمة رغم السلام الساخن الذى يرفرف على المكان . . عوالم متناقضة فى غرف متجاورة ، تيارات متناحرة بالروب دى شامبر والبيجاما بلا أسلاك شائكة تفصل بينها .

وأول ما تبدى من صراع هؤلاء المتناحرين : الصراع بين وجدى عامر وطلبة مرزوق ، فالأول لم يكن جزءا عضويا من النظام القديم ، وإنما كان الوجه النضالى للثورة الأولى التى قتلت زوج ماريانا ، وجدلت الحبل لرقبة طلبة مرزوق . . ولم يسمع فيها سوى الهتاف بالاستقلال التام أو الموت الزؤام ، ولم يهتف فيها سوى هتافات الوطنية ، ولم يسقط فى ابتذال اللهاث خلف المغانم ، والوقوف بالثورة فى منتصف الطريق ، إنه روح ثورة ١٩١٩ معبأة فى جلد متغضن يعلوه شعر أشيب .

وطلبة مرزوق هو الذى « يرى حبلا مشدودا حول عنقه ، وفيه طيف سعد زغلول الذى بذر فى رأيه البذرة الخبيثة التى نمت كالسرطان وقضت على عالمه وجعلت من حاضره مقبرة غير مريحة » . فى رأى الناقد الأدبى إبراهيم فتحى .

وكان لابد للصراع بينهما أن ينفجر منذ أول مقابلة ، خاصة وأن كليهما يعرف الآخر منذ زمن بعيد ، فكانت أول جملة حوار تدور بينهما فى أول لقاء قول طلبة :

- قرأت لك كثيرا فيما مضى ، كنت تعطينى مثلا حيا لقوة البلاغة حينما تتصدى للدفاع عن باطل !

ثم يدلى برأيه فى سر مأساته قائلا :

- يوجد سبب بعيد فى طرف الحبل المشدود حول أعناقنا ، شخص لا يكاد يذكره أحد . . سعد زغلول .

ويقول له فى موضع آخر :

- كدت أعدل عن الإقامة فى البنسيون عندما علمت بوجودك .

فلما سأله عامر وجدى عما بدد سوء ظنه فأجاب :

- فكرت ثم اقتنعت بأن التاريخ لم يعرف عميلا فوق الثمانين !

ويظل الصراع بين العجوزين ، يتخذ شكل الملاحاة السياسية طول الوقت منطلقا من التناقض الفكرى والعملى بينهما ، يؤججه أحيانا وجود زهرة داخل البنسيون ، فيقف طلبة مرزوق منها موقف السيد القديم ، والطامع الجديد ، بينما يقوم عامر وجدى بالدفاع عنها فى وجه إغواءاته الخبيثة ، ويتبنى براءتها ، وعدالة قضيتها ضد عهود السادة الغابرين . . . وفى جانب مواز يدور صراع آخر بين حسنى علام ، وسرحان البحيرى ، حول زهرة التى حسب أنها ستقع فى غرامه منذ أول نظرة ، وهى التى وقعت فى غرام سرحان البحيرى بعد ملاحقة يسيرة ، فيتأجج الصراع الصامت بينهما أولا حيث « يجبره حسنى عدوه الحقيقى » الذى يحمل شهادة جامعية ونفسا ثعبانية وقدرة على الإيقاع بالثمرة الشهية التى انتظر سقوطها بين يديه ، وخانه التصور المريض ، فيقول لنفسه « لقد سبقنى الفلاح بأيام . .

لا ضير عليّ من ذلك البتة إذا روعيت العدالة فى التوزيع ، وليكن لى يوم وله يومان » . . وحيث لم يكن ذلك تسليما بنتائج الصراع على زهرة ، بل كان انتظارا لفرصة أنسب تتوافر ظروفها على أثر معركة بين زهرة وصفية عشيقة سرحان فخف حسنى علام إلى اقتناص الصيد واصطحب صفية إلى مسكنها .

ثم تحين فرصة أخرى لينقض على زهرة ويحاول ابتذالها فيواجه سرحان البحيرى ، فيكيل كل منهما للآخر اللطمات واللكمات .

وهو صراع ظاهر الأسباب ، يجد متنفسه فى الحوار بينهما ، وفى السلوك المتساجِل وفى المواجهة البدنية فى نهاية المطاف .

وفى شريحة أخرى من شرائح الصراع تواجه زهرة خصومها جميعا بالمقاومة والعناد ، فهى قد واجهت قبل وصولها إلى الإسكندرية محاولة أقربائها فى إهدار شبابها بتزويجها من عجوز فان ، وحسمت معركتها معهم بالهرب من القرية إلى الثغر البعيد ، ثم دبت بمقدمها الحركة فى البنسيون ، فوراءها ومن أجلها جاء سرحان ، وبعده جاء حسنى علام ، ثم منصور باهى ، وحولها بصورة أو بأخرى دارت شبكة العلاقات المعقدة بين كل النزلاء ، فهى تمج كلا من طلبة مرزوق وحسنى علام . فكلاهما طامع فيها وهو يستند إلى يسار فى المال ، وكلاهما يذرى بها بشكل أو بآخر ، فطلبة منذ أن وقع بصره عليها يقول لعامر وجدى :

- سوف تشاهدها فى الصيف القادم فى الجنفواز أو مونت كارلو .

ويوحى لسامعيه بما يشينها بقوله لها :

- سيقولون أنك هربت لكيت وكيت . .

وفى الوقت الذى يرى فيها حسنى علام (روث جاموسة) ويتذكر سراى علام فى طنطا ، واحتواءها على عشرات من أمثالها قيد الإشارة لا يتمنعن مثلها ولا يعرفن العناد . وهى فى النهاية ليست سوى « خادمة ممتازة لفراغ الشقة مستقبلا ، وسوف ترحب بذلك بكل امتنان وستمارس مهنة ست البيت مع الإعفاء من متاعب الحمل والولادة وسوف تروضها حقارتها على تحمل النزوات » .

« وهو ينقض عليها بالرغبة والسُكْر متحرشا بها أكثر من مرة ، فتضربه فى صدره ضربة مؤلمة تشعله بالغضب ، فيجن جنونه ويلطمها بوحشية ، ويصمم على الانقضاض حتى النهاية فى معركة تحولت من صراع بدنى مع زهرة إلى مثيله مع سرحان » .

وكان صراعها مع سرحان البحيرى يكتنفه بعض التعقيد عما عرضناه من صراعات ، فهو يطاردها ، وهى تتأبى ، ويقترب منها بشغف فتجفل منه بحذر ، وهو يريدها خليلة ،

وهى ترغبه زوجا ، وتقع فى شباكه ولكنها تصون عفتها معه ، وهو ينظر إليها من أعلى ، وهى تحاول الصعود إليه بالتعلم ، وهو فى النهاية وقد انكشف وجهه القبيح ، فنشبت أظافرها فى لحمه وداست على قلبها ويصقت فى وجهه ولطمته بقوة مذهلة .

ولزهرة بقية من صراعات هامشية أخرى ، مع بائع الجرائد محمود العباس ، ومع صفية عشيقة سرحان ، ومع ماريانا القوادة . . مما يجعل من زهرة محورًا لصراعات كثيرة داخل المكان الواحد الذى يلفظ فى النهاية جل من فيه ، لتخرج منه زهرة شديدة المراس عازمة على تحقيق ما تريد .

وما بين بائع الجرائد وسرحان البحيرى دار صراع لم يطل من أجل زهرة وحولها ، وما بين سرحان البحيرى ومنصور باهى تفجر صراع آخر انتهى بمصرع سرحان منتحرا ، ومنصور باهى يركله انتقاما وتشفيا . . فضلا عن الصراعات الفكرية والنفسية بين طلبة وسرحان ، وبين حسنى علام ومنصور . . إلى آخر ما حواه البنسيون من صراعات اتسمت فى مستواها الواقعى بخاصية التجسد المرئى كما جاء بالرواية ونقله فيلم ميرامار ، أو عن طريق الحوار المسموع المنقول فى أغلبه من الرواية إلى الفيلم المعروض .

وفى إطار هذا المستوى الواقعى للصراع نعاين صراعات أخرى بين المرء وذاته فى شخصيات ميرامار . . من ذلك مثلا ، الصراعات التى يعانيها طلبة مرزوق ، فهو الحانق على الثورة التى جردته من ماله وهيبته ، وهو يعيش واقعا جديدا فى كنف الثورة ، لا يفتأ يرميها بالتجريح ، ثم يتلفت حوله رعبا من عملائها وهو يصانع محبيها أو مؤيديها من أمثال عامر وجدى ، ومنصور باهى ، وسرحان البحيرى على كره منه نفاقا وتوجسا ، وهو فى صراع حتى مع إرادة الله التى اقتضت تجريده من كل أسباب القوة الغابرة فلا ينى أن يقول وهو يستبطئ بطش السماء بالثوار :

- لماذا عدل الله عن سياسة القوة ؟

ثم يقول فى موقف آخر وقد سئل عن مدى إيمانه :

- كيف لا أؤمن بالله وأنا أحترق فى جحيمه ؟!

ولا يفلت واحد من النزلاء من مثل هذا الصراع الداخلى القائم على التناقض بين الرغبة الأصلية والسلوك الظاهرى الزائف ، فسرحان البحيرى يخدم فى جهة ويعمل لحساب أخرى ، رغم أنه محسوب على الثورة ، وأحد المتبركين بها ويكنّ للطبقات القديمة عداء مالك الأفدنة القليلة لكنه يتملقها وهو يمنى نفسه بأن يرث طريقة حياتها ، ويشقى من فكرة مصادرة الملكية ، إلا أنه يحلم بملكية السيارة والفيلا والنساء . وتحول

بينه وبين الصدر الناهد لزهرة لوائح مؤسسة الزواج وإجراءاتها التى لا تطاق . وهو مضطر بعد ذلك إلى الاستماع لمحاضرة عن السوق السوداء لا يغادرها بعد انتهائها إلا وهو شارع فى عملية اختلاس لصالح السوق السوداء .

وكما تعانى زهرة من الرغبة فى سرحان والخوف من السقوط ، يعانى منصور باهى من رغبة فى التحرر من سيطرة أخيه عليه ، وعدم قدرته على الفعل ، وما بين رغبته فى الارتباط بدريّة وإرادته المشلولة تجاهها ، إلى آخر الأزمات الداخلية التى عبر عنها محفوظ بالحوار تارة ، وبسلوك الشخصية تارة أخرى فى المواقف المختلفة ، لكى نقع فى النهاية على حشد من الصراعات داخل البنسيون لا حصر له ما بين عقيدة وعقيدة ، وما بين مصلحة ومصلحة ، وما بين المرء وذاته ، ليكتمل على المستوى الواقعى للصراع كل مستوياته الفرعية فى جحيم مقيم .

ب) المستوى الرمزى للصراعات

رغم أن حديثنا لايزال متوجها إلى استكشاف مستويات الصراع فى كل من الرواية والفيلم المأخوذ عنها ، فإن الالتفات لوهلة وجيزة إلى الشخصيات سوف ينقلنا إلى الصراع من باب جديد :

فقد لاحظ أكثر من ناقد أن الشخصيات فى « **ميرامار** » يحملها الكاتب بأكثر مما يظن بها : وعلى سبيل المثال فقد لاحظت د. **فاطمة موسى** أن : « محفوظ قد أتى بزهرة الفلاحة الشابة التى تمثل المستقبل ، وإنها هى مصر التى صورها الفنانون فى شكل فلاحة منذ أيام مختار وتمثال نهضة مصر » .

كما أكد هذا المعنى قول د. **صبرى حافظ** : « إننا سنحس للوهلة الأولى من شخصية زهرة ، وكلماتها المحددة الواضحة التى لا تتلاءم أحيانا مع مكوناتها الشخصية ، بأن الرواية تحمّل زهرة دلالات رمزية عديدة » .

ويرى الناقد **إبراهيم فتحى** : « أن لكل الشخصيات دلالات أكبر من الملابس التى ترتديها » .

وهذه الملاحظات جميعا تتفق فى الوقت نفسه مع رؤية نجيب محفوظ فى بعض أعماله ، حيث صرح بقوله : « حين بدأت الأفكار والإحساس بها يشغلنى ، لم تعد البيئة هنا ، ولا الأشخاص ولا الأحداث مطلوبة لذاتها ، فلقد سارت الشخصية أقرب إلى الرمز أو النموذج » .

وانطلاقا من هذه الملاحظات على الشخصيات فى رواية « **ميرامار** » فإن الصراع بينها

والذى عرضنا لمستواه الواقعى سوف يتخذ أبعادا أخرى رمزية الطابع ، تنبع من رمزية الشخصيات التى يدور بينها الصراع .

فالصراع الفكرى بين عامر وجدى وطلبة مرزوق ، سوف يعبر حينئذ عن صراع بين قوتين من الماضى لا يزالان يتنفسان هواء الحاضر ، فالوجه النضالى لثورة ١٩١٩ والمرتبط بشعارات المقاومة ورائحة السجن والدم وعذاب النفوس التى طهرتها التضحيات الفادحة ، ممثلة جميعها فى عامر وجدى . . . فى صراع مع الرجعية التى أفلتت من ثورة ١٩١٩ وترثى مصرعها أو تعالج احتضارها بعد ثورة ١٩٥٢ ، وترى فى الاعتداء على « أموالها » اعتداء على كون الله وسنته وحكمته .

وعلى هذا المنوال سنرى فى الصراع بين حسنى علام وسرحان البحيرى صراعا بين طرفين : لعقيدة اللاانتماء الطبقى ، فحسنى علام كائن غريب قذفت به طبقته إلى الوجود وهى تتحشرج بأنفاسها الأخيرة ، لاولاء عنده لطبقة ، وليس لديه إلا النقمة على جسدها الذى شاخ وقذف به إلى الوجود ، ولا ولاء عنده لوطن ، وليس أمامه غير الرغبة المحمومة فى الاصطياد تمضيةً لوقت الفراغ لديه وحشوًا لفراغه الداخلى . . فهو مسخ للطبقة المخلوعة ، يواجه مسخا آخر من طبقة تقبض على واقع الحياة ، ممثلا فى سرحان البحيرى الذى لا يشعر بالانتماء إلى طبقة العمال أو الفلاحين أو الموظفين ، ويبادر إلى خيانة مبادئها ، وينقم عليها توجهاتها التى تهدد تطلعاته فى التملك والاستيلاء . نموذجان للمسخ الطبقى يتصارعان على الغنيمة نفسها . . على مصر ذاتها التى مثلتها زهرة الفتية الطامحة الشابة التى لا تملك سوى عرقها ورغبتها فى التعلم والارتقاء ، وتحار بعض حين فى توجيه البوصلة نحو بطلها المنشود .

وسوف نفسر الصراعات جميعا - فى مستواها الرمزى - بأنها صراعات الشرائح الطبقية والاجتماعية والقوى المتنوعة ، حول الاستئثار بمصر ذاتها ، كل شريحة بما تملك من مفاهيم ووسائل وأدوات .

وهو ما يضيف إلى الصراع عمقا جديدا وقوة تماسك أكبر ، وإحساسا إضافيا لدى المتلقى الذى يستقبل الصراع - لا على مستوى واحد بل - على مستويين ، وهو المتلقى الذى تزداد متعته عبر الرمز ، لأن فهمه للحياة قد تضاعف كما هو معروف فى آثار الأدب الرمزى وخصائصه على متلقيه .

ولقد تعرضت الرمزية فى فيلم « **ميرامار** » إلى تقييمات مختلفة وصلت إلى حد التناقض أحيانا ، كشأن النقاد المصريين أمام مثل هذه الأعمال ، واعتبر بعضهم أن الترميز فى الشخصيات الروائية قد تعرض لتسطيح من جانب الفيلم ، وأكد بعضهم على فهم

الممثلين التام لسمات الشخصيات التى رسمها الأديب ، وقرظ نجيب محفوظ نفسه الفيلم كلغة سينمائية ممتازة . . إلى آخر هذه المواقف من موضوع الرمز فى فيلم « **ميرامار** » . ولقد نبع هذا الاختلاف من تقييم كل منهم لمدى رمزية الشخصيات ، وهو ما سوف نتعرض له فى الجزء التالى الذى خصصناه لعرض الشخصيات باعتبارها رافدا آخر من روافد القوى التى انتقلت من الرواية إلى فيلم « ميرامار » .

٣ - الشخصيات

تتميز رواية « **ميرامار** » بثراء فى شخصياتها التى احتفظ الفيلم بها جميعا ، وتنعم إلى جانب التعدد فى الشخصيات بالتنوع والتضاد والتكامل ، بل والتشابه ، وتحمل إلى ذلك - كما حمل الصراع الدرامى - « دلالات أكبر من الملابس التى ترتديها » ، حيث تصبح كل شخصية من هذه الشخصيات نمطا يرمز إلى طبقة أو فئة أو قيمة معينة : مثل الرجعية والإقطاع والاستعمار أو الانتهازية والخيانة ، أو غيرها من القيم التى تعانى منها مصر وتناهضها على الدوام . وهو ما ينحو بنا إلى دراسة هذه الشخصيات على مستويين أحدهما واقعى والآخر رمزى فيما يلى من سطور .

يرى الدكتور **عدنان خالد عبد الله** أن : « هناك طريقتين متميزتين لتصوير الشخص فى العمل ، أولهما . . الإخبار Telling والثانية . . هى الكشف أو العرض Showing حيث تعتمد الأولى على طرائق متعددة ؛ منها وصف المظاهر الخارجية للشخصية ، وما تنبئ عنه من خفاياها . . . وتعتمد الثانية على عرض أفكار الشخصيات ، بالإضافة إلى استخدام الحوار فى كشف سمات الشخصية ، فضلا عن تصوير الأفعال التى تصدر عنها ، للتعبير من خلال الحدث الخارجى عن واقع داخلى لهذه الشخصيات » ، والواقع أن محفوظا قد ارتكز على كل هذه الطرق مجتمعة فى تقديمه لشخصيات ميرامار ، مما أسهم عند نقلها إلى الفيلم السينمائى فى الإحاطة العميقة وما يترتب على هذا العمق فى الإحاطة من عمق فى الانفعال عند جماهير المشاهدين ، بل إن الفيلم قد أفاد من تنوع طرق الوصف بشكل آخر أحيانا ، عندما اختار صناع الفيلم الطريقة الملائمة للسينما فى وصف بعض الشخصيات لكى يحيط المتفرج بأبعادها من خلال طريقة أو أخرى وليس من خلال كافة الطرائق التى اعتمدت عليها « **ميرامار** » .

ومن مجمل ما ورد بالرواية ، ومن خلال الزوايا التى ينظر عبرها الرواة الأربعة نطلع أولا على سمات الشخصيات عن طريق الوصف المباشر لها :

« فعامر وجدى مثلا عجوز فوق الثمانين ، أشيب الشعر ، نحيل مع ميل بارز إلى الطول ، ذو صحة يحسد عليها وإن كان وجهه المتجعد غائر العينين بارز العظام كالمومياء لايدع للموت شيئا يلتهمه ، كانت له أفكاره المتطورة والمتناقضة معا ، كان فى كتاباته باهر الأسلوب ، وهو الآن عميق الإحساس بالزوال والنسيان والجحود ، وإن كان لا يخلو من مرح » . وهى صفات ملتقطة جمعناها من الوصف المباشر والحوار .

وماريانا صاحبة البنسيون : يونانية هرمة ، ذات بشرة بيضاء ناصعة وشعر ذهبى متوهج ، طويلة ، لا بأس بصحتها ، بأعلى ظهرها احدوداب واليد معروقة وتجاعيد زاويتى الفم تشى بالعجز والكبر ، فى الخامسة والستين ، لم تسحب الروعة منها جميع أذيالها ، تقهقه فى ضحكتها كنساء الأنفوشى وتستعين بالسماسرة فى جذب زبائنها ، تحسن المساومة والتدبير ، تطرب للموسيقى الإفرنجية ، وتذهب لاستشارة الطبيب بين حين وآخر ، وتلبس معطفا أسود وإشاربا كحلى اللون فى الخروج ، وتلف نفسها بالبرنس الأبيض عقب الحمام ، وتعقص شعرها غارسة عشرات المشابك المعدنية البيضاء . . ترحب بنزلائها بحرارة ، وتحسن المجاملة ، وهى أشبه بطراز نمطى لقوادة إفرنجية متقاعدة .

وأما طلبة مرزوق فهو يصغر عامر وجدى بعشرين عاما ، يميل إلى القصر والبدانة منتفخ الشدقين واللغد ، له عينان زرقاوان رغم سمرة بشرته وذو طابع أرستقراطى تلاحظه العين ، ينم عنه صمته المتكبر إذا صمت ، وحركات رأسه ويديه المتزنة المرسومة بدقة إذا تكلم ، كان من المنتمين إلى أحزاب السراى ومن أعداء الوفد ، وضع تحت الحراسة ، وجُرّد من موارده عدا القدر المعلوم ، له عصبية وغلواء ، وإن كان يستحق مع ذلك الرثاء ، وهو يغبط كريمته فى مهجرها ، لا يطيق أن يسمع عن نظرية تبرر مأساته التاريخية ، يؤمن بأن الاعتداء على ماله كأنه اعتداء على كون الله وسنته وحكمته ، يميل إلى ارتياد دور السينما والمقاهى الشتوية ويعاقر الخمر ، ويتهكم فى أغلب الأحيان .

ومثل هذه الصفات الواردة من الوصف المباشر تجمل لنا شخصية حسنى علام والذى وصف بأنه : شاب يصغر سرحان بقليل ، أبيض اللون ، ذو بنيان قوى يليق بمصارع ، وهو من أعيان طنطا ، متغطرس الصمت والتحفظ ، رأسه كبير مرتفع ، يتربع على كرسيه كأنه حاكم ، لا يتبسط فى الحديث مع أحد إلا أن يثق فيه ، وهو من أسرة قديمة فى طنطا ومالك لمائة فدان ، وهو ما يستنتج منه سرحان البحيرى حياة الملذات التى يحياها حسنى علام قبل أن يحتك به أدنى احتكاك .

فعن طريق الوصف المباشر صنعت الرواية نموذجًا لكل شخصية من شخصياتها بمثل

هذا التفصيل الذى انصب على المظهر الخارجى للشخصية ، مما أفاد صناع فيلم **« ميرامار »** فى اختيار الممثلين المعبرين عن هذه الأوصاف إلى حد بعيد ، ثم اعتمدت الرواية بعد ذلك على الحوار فى كشف جانب آخر من أبعاد الشخصيات ، وسنضرب لذلك أكثر من مثال :

فإذا سأل سرحان البحيرى صديقة المهندس باستنكار :

- خبرنى بالله عن معنى الحياة بلا ڤيلا وسيارة وامرأة ؟

أدركنا أنه صاحب تطلعات طبقية ، وأنه يناقض بهذه التطلعات ظاهر إيمانه بالاشتراكية وانغماسه فى العمل السياسى ، وعرفنا فى الوقت نفسه نوعية هذه التطلعات .

وإذا خاطب حسنى علام فى شأن مشروع تجارى يريد تنفيذه قال :

- اصرف النظر عن مشروع افتتاح مقهى ، ما شابه ذلك إنك ابن ناس ، وعليك أن تختار مشروعا مناسبا . . . ممكن تؤجر قطعة أرض وأساعدك بما لى من خبرة وأصدقاء فى مشروع تربية دواجن .

ومن العبارة نلمح إعجابه بابن الطبقة التى يتظاهر بالعداء لها ، ونشتمّ رائحة محاولة وصولية بعرض المشاركة بين مفلس ذى خبرة وصعلوك من الموسرين .

وهو يملك موهبة الإغواء حين يقول لزهرة :

- هيا نتزوج كما كان المسلمون الأوائل يتزوجون - الزواج الإسلامى الأصلى - بأن أعلن بينى وبينك أنى أقبلك زوجة على سنة الله ورسوله .

وهى جملة تشى إلى جانب ذلك بعدم صدق نيته فى حب زهرة ، واستنكافه من ارتباطه العلنى الرسمى بها ترفعا واستعلاء ، وانحيازه المزيف إلى الطبقة الكادحة من العاملين .

ومن سرده لتاريخه السياسى أمام نزلاء البنسيون وتقلبه ما بين هيئة التحرير إلى الاتحاد القومى « واليوم أنا عضو بلجنة العشرين وعضو مجلس الإدارة المنتخب عن الموظفين » . نحكم عليه بالوصولية وانتظار ركوب الموجة والأكل على كل الموائد ، فضلا عن نزعته إلى التفاخر بنفسه خصوصا مع تكرار التعريف بنفسه فى أكثر من مناسبة وهو ما ينبئ فى الوقت ذاته بالخواء ولو إلى حد ما .

وسوف تطلعنا الرواية على معظم خصائص الشخصيات الأخرى من خلال الوصف المباشر من جهة ، والحوار المسموع من جهة أخرى كما فعلها مع سرحان .

فماريانا لا تفتأ تنعى الزمن الغابر ، وإن كانت تعلن اضطرارها إلى مجاراة الحياة :

- أيام زمان ذهبت بكل جميل . . ولكن علينا أن نعيش .

وتتحسر على أيام السؤدد الطبقى :

- كان بنسيون السادة . . واليوم أستقبل كل من هب ودب . . . الإسكندرية لم تعد كما كانت على أيامنا ، الزبالة ترى الآن فى طرقاتها .

وتشعر بأنها مالكة للبلاد ، لا ضيفة عليها ، عندما يذكرها عامر وجدى بأن الإسكندرية عادت إلى أهلها ، وتردّ وفى ذاكرتها جنسية مؤسس المدينة :

- لكننا نحن الذين خلقناها .

وندرك من الحوار معاناتها من الضغط والكلى ، ومنه أيضا ندرك عداءها لثورتى ١٩١٩ و١٩٥٢ .

- قتلت الأولى زوجى الأول ، أما الثورة الثانية فجردتنى من مالى وأهلى .

وتعشق الاستماع إلى الموسيقى الافرنجية ، كما تعشق أم كلثوم فى ليلتها الشهرية ، وهى بلا ذرية لأنها كانت عاقرا كما أفادت جمل الحوار ، وكانت عشيقة سابقة لطلبة مرزوق ، وعلى استعداد لممارسة القوادة ولها حاستها فى ذلك .

- مسيو عامر إننى أشم رائحة غريبة .

رمقها بحذر ، فقالت باستياء :

- زهرة . . وسرحان البحيرى .

- ماذا تعنين ؟

- أنت تفهم تماما ما أعنى .

- ولكن الفتاة . .

- قلبى لا يخوننى فى هذه الأمور .

- البنت طيبة وشريفة .

- مهما يكن أمرها **لا أحب أن يلعب أحد من وراء ظهرى** .

ويبدو أنها كانت تمارس هذه المهنة فى الزمن السابق .

- مسيو وجدى كنا أصدقاء ومازلنا . . .

- طول العمر .

- لم نتبادل العشق ولا مرة . . ذوقك بلدى لا تنكر .

- عدا مرة عابرة . . هل تذكرين ؟

- نعم جئت مرة بخوجاية فاشترطت عليك أن تكتب فى السجل (عامر وجدى وحرمه) .

إلى آخر ما يمكن استخلاصه من الحوار الدال على ملامح كافة الشخصيات بأبعادها الثلاثة إلى حد بعيد .

والاستمرار فى إيراد الأمثلة سيطلعنا على شيوع هذه الخاصية فى الرواية بوجه عام .

واستكمالا للسمات والملامح اللصيقة بالشخصيات والتى أبدتها الرواية والفيلم من خلال مظهر المؤدى وحوارات النزلاء ، عمدت الرواية إلى بث الأحداث الدالة على سلوك الشخصية ، وردود أفعالها ، بما يؤكد أو يضيف المزيد ، إلى سابق ما عرض من سمات : فسرحان البحيرى يتورط فى عملية اختلاس بضائع الشركة لبيعها بالسوق السوداء ، بعد أن تخلص من صفية وزهرة ، وينتحر خوفا من الفضيحة التى أحدقت به من كل مكان .

ومنصور باهى يوسوس لدرية زوجة أستاذه ، فيخونه معها ، ويشجعها على الانفصال عنه ثم يتخلى عنها ، بل ويشرع فى قتل سرحان البحيرى (وهو ميت بالانتحار) انتقاما من رمز الخيانة فى نظره ، وجلدا للذات فى مواجهة ما اقترف من خيانات .

أما حسنى علام فهو ينهب الأرض بسيارته أغلب وقته ، فإن توقف سويعات ، فلقضاء حاجة جنسية مع الساقطات ، وهو يهاجم زهرة لينالها بعد أن راودها مرارا عن نفسها ، وإن خانه التوفيق .

وماريانا تقضى وقتا فى أحضان طلبة مرزوق ، وتجند خدم الفنادق المجاورة للإيقاع بزبائنها وجذب النزلاء ، وتحرص على مجاملتهم ، وتنحاز لأغناهم وتتسامح فى شأن الإغواءات .

ولكل حدث من هذه الأحداث ومثلها معها - دلالاته فى استكمال وصف الشخصية ، وهى ما استعان به الفيلم بغير اختزال . . .

٤ - تقنيات السرد

حينما تعرضنا فى الجزء السابق لمجموعة من العناصر الدرامية المترابطة فيما بينها والتى شكلت فى الرواية مرتكزات قوية اعتمد عليها الفيلم السينمائى ؛ كالمحتوى الفكرى وقيمته بالنسبة لجماهير التلقى ، والظروف التى أحاطت به وبها ، ومثلما الحال فى الصراع الدرامى وما وفره من مستويات متعددة أثرت العملين ، ثم ما عرضناه عن دقة رسم الشخصيات التى جسدها الفيلم بملامحها الروائية الأصيلة ، حينما تعرضنا لذلك كله فإننا كنا نقدم هذه العناصر بالنظر إلى تأثيراتها المباشرة والإجمالية على المتلقى من القراء أو المشاهدين .

لكننا الآن سوف نعيد النظر فى بعضها أو غيرها من منظور آخر هو منظور التكنيك

السردى ، باعتبار أن للسرد حيله المختلفة التى تدق عن إدراك المتلقى العادى ، وإن كانت حيل التكنيك السردى تلك هى عناصر أخرى إضافية وفاعلة إلى حد كبير فى وضع التأثير النهائى على جماهير الروايات والأفلام .

ومن ثم فإن فحص عناصر السرد من حدث أو حوار أو مكان أو غيرها هى ما سوف نقوم بإلقاء مزيد من الضوء عليها لنستكشف ما لها من تأثير .

يقول **الدكتور عبد الملك مرتاض** : « إن الروائى المحترف المتأنق المتألق ، هو الذى يستطيع أن يتعامل مع الحيّز أو المكان تعاملاً بارعا ، فيتخذ منه إطارا ماديا يستنفد من خلاله كل المشكلات السردية الأخرى مثل الشخصية والحدث والزمان » .

أ - المكان

لم يشأ محفوظ أن يضيع وقتا فى روايته الأدبية ، فاقتحم بنا فورا مدينة الإسكندرية وحدد بها عموم المكان ، ثم بادر بقرائه إلى بنسيون « ميرامار » بحيزه الضيق ، حيث تلتقى الشخصيات وتدور الأحداث ، فآثر أن يبدأ روايته بسطر واحد مكون من كلمتين اثنتين هما « الإسكندرية أخيرا . . » وليبدأ السطر السابع منها بضغط جرس البنسيون . وهو ما حققته السينما فى فيلم « **ميرامار** » بلقطة طويلة زمنيا للبحر بسفنه العملاقة تصنع خلفية التترات ، لتبدأ أولى اللقطات لزهرة تسأل عن بنسيون ميرامار .

فلماذا اختارت الرواية أحد البنسيونات ، كمكان لاصطراع الشخصيات ، ووقوع الأحداث ، وكان من الممكن مثلا أن يكون الفندق مكانا مماثلا ، أو المقهى أو النادى أو الحانة أو غيرها من الدور ؟

الواقع أن البنسيون هو أنسبها جميعا لهذا العمل الفنى بالتحديد . . فهو ملتقى صالح لأشخاص غرباء ، مقطوعى الصلة بذويهم ، وببعضهم بعضًا ، على ما يحمله ذلك من ضرورة الاختلاف فى صوره الدنيا أو القصوى ، وما سيجلبه الاختلاف من احتكاكات أو صراعات .

وهو مناسب بعد ذلك للإقامة المؤقتة أياما أو شهورا على أقصى تقدير ، حيث الشخصيات يجمعها المكان بصورة عرضية ، وحيث الفندق أو البنسيون فى الأدب رمز خصب للحياة الدنيا ، لأنه دار ممر يلتقى الناس فيها زمنا ، على غير موعد ثم يمضى كل منهم فى سبيله وليس كذلك ما تتصف به المنازل أو البيوت .

ولأنه مكان مؤقت الإقامة فإنه سوف يكون ملتقى لنماذج عشوائية من المجتمع الكبير ، وهى نماذج غير مضمونة السلوك ، فى مواجهة أقرانها الآخرين . ثم إنه يوفر



« ميرامار » – رواية نجيب محفوظ – إخراج كمال الشيخ ١٩٦٩ .

المعايشة اليومية الدائمة التى لا يتميز بها المقهى أو النادى أو غيره من ملتقيات الليل أو النهار . . وهو ما سوف يطلع المتلقى على نماذج واضحة من الحياة اليومية الكاملة لقاطنى البنسيون لا يوفرها سوى هذا المكان .

والاطلاع على نموذج الحياة اليومية بتفاصيلها المحتملة يعظّم فرصة الاطلاع على تفاصيل السلوك الشخصى لساكنيه ، وضم البنسيون لشخصيات يعرض تفاصيل حياتها اليومية يعقد المقارنة الدائمة بينها أمام المتلقى ، لكى يتوقع بنفسه مسار الأحداث ، ويشارك دون أن يدرى فى العمل الدرامى المعروض سينمائيا على وجه الخصوص .

صحيح أن الفندق للغرباء أو للفرقاء ولكنه يحبسهم فى غرف مستقلة ، ولا يلاقى

بينهم غير سويعات أو لحظات معدودات ، فى بهوه أو مطعمه أو مشربه أو صالاته المشتركة . . وهو على هذا النحو لا ينافس البنسيون فى تحقيق استمرارية المكان وتجنب انقطاع التدفق الزمنى فى معظم الحالات .

والبنسيون بعد ذلك وهو يجمع بين الخواص التقليدية المكانية لكل من الفندق التقليدى والبيت المريح ، سوف يحقق على الجانب الآخر نوعا من الألفة العائلية بين سكانه ، وما يستتبع ذلك من محاولاتهم المتوقعة كغرباء مضطرين إلى التعايش فى خلق مناخ من المرح أو المزاح .

ثم إن هذا البنسيون على وجه التحديد يصلح فى نظر الناقد الأدبى **إبراهيم فتحى** « إطارا مكانيا ذا فاعلية فى إبراز بعض ملامح فترة الانتقال السياسية فى مصر ، صحيح أنه لا يحقق رمزا خصبا للحياة الدنيا على إطلاقها ، إلا أنه يلاقى الناس زمنا على غير موعد ، ليمضى كل منهم بذلك إلى حال سبيله ، بل هو شاهد حى على أن الماضى ليس وهما من الأوهام ؛ لما يضمه من ذكريات تضرب فى التاريخ البعيد عند بعض نزلائه ، حيث كان بنسيون العظماء والأغنياء ممن زالت دولتهم ، وحيث كان وصاحبته يمثلان عالما ينتمى الآن إلى المقبرة أو المتحف ، لكنه لا يزال يتنفس ويتلكأ فى الذهاب ويسكنه الأحياء من الشيوخ والشباب » .

ويضيف إبراهيم فتحى استكمالا لهذا السياق « أن هذا الإطار المكانى الضيق يتسع فى مرونة لبعض نماذج مختلفة ، مما تحفل به فترة الانتقال وهى متعارضة المصالح والأفكار . . عوالم متناقضة تنام فى غرف متجاورة ، متناحرة بلا أسلاك شائكة تفصل بينها » .

وقد يبقى بعد ذلك ، فى تأمل هذا الاختيار للمكان أن نسوق قول د . **صبرى حافظ** ، الذى رأى « أن البنسيون الذى يجمع شخصياته بصورة عرضية ، يربط بينها برباط أعمق بكثير من مجرد الرباط المكانى ، فهو يضمها متنافرة متناحرة لفترة وجيزة ، ثم يرحلون عنه ويظل هو فى العمارة الضخمة التى تطالعك كوجه قديم ، يستقر فى الذاكرة ، ينظر إلى لاشىء فى غير مبالاة ، متحصنا بمتاريس الزمن ، لا يعبأ بالإقامة القصيرة العجولة لقاطنيه » .

وهو يشير بذلك إلى معنى رمزى لاختيار مثل هذا المكان ، أوردته د . **لطيفة الزيات** فى قولها : « إن هذا البنسيون أشبه مايكون بطبقة من طبقات جحيم دانتى ، تنطوى للإنسان على التدمير أو التطهير ، على الموت أو البعث ، على البداية أو النهاية ، فهو بنسيون الجحيم الذى يمثل تجسيدا حيا لماض بغيض ، يجعل منه بؤرة انحباس لكل الشخصيات » .

وعلى هذا النحو لم يعد المكان مجرد ديكور تتحرك داخله الشخصيات وتقع فيه الأحداث . . بل صار شخصية حية فاعلة موحية ، محركة للشخصيات ، شاهدة عليها ، رامزة إلى المعانى العميقة ، مفجرة للأحداث الصاخبة ، متصفا بالضيق مع المرونة ، وبالعزلة مع التواصل ، وبالاختلاف مع التعايش أو الائتلاف .

وهو ما يضيف إلى الفيلم مركزا من مراكز القوة ، وموطنا من مواطن الجاذبية التى خلقها تكنيك اختيار وتقديم المكان .

ب - الأحداث

أول الأحداث الحقيقية - الفاعلة - فى رواية « ميرامار » ، هو ما بدأ به الفيلم أحداثه ونعنى به قدوم زهرة هاربة من بلدتها بمحافظة البحيرة ، لاجئة - بغربتها - إلى ماريانا اليونانية فى ميرامار الإسكندرية ، ووراءها من يطاردها ، وأمامها من يتربص بها ، وقد تولدت الأحداث بعد ذلك عن قائمة بأسماء المتربصين .

فمقدم زهرة المغتربة ، هاربة من أهلها فى الريف البعيد ، ينبئ منذ أول لحظة عن مطاردة متوقعة تطالب باستعادة الكرامة القروية المسلوبة ، خاصة وأن طلابها تستحثهم علاقة زواج مفقود ، ومال مرغوب ، وجشع دنيوى خالص ، يمتزج بالأسباب الأخرى ، ويسعى بها إلى الهاربة التى أضحت بعد وفاة أبيها بغير نصير .

ثم تضيف الرواية بعد ذلك عمقا إلى غربتها ، فهى لم تهرب من قرية إلى قرية ، لكنها هربت من قرية إلى مدينة ، بل إلى مدينة واسعة ، ناهيك عن كون هذه المدينة هى الإسكندرية بالتحديد ، حيث يحيط بها من كل جانب خطر الانبهار والانزلاق ، أو خطر الغواية والتغرير .

وخطورة البيئة المحيطة بزهرة البريئة ، سوف تنشئ أحداثا أخرى شبه حتمية ، أو من تحصيل الحاصل فى توقع المشاهدين أو القراء ، إذا كان مأواها النهائى فى المدينة الواسعة هو مكان من قبيل البنسيون ، حيث التحرش ، والتحبب ، والصراع الدائر حول الفريسة ، ومحاولات الإغواء .

ثم إن الصلابة التى رسمت بها شخصية زهرة التى تعينها فى نضالها إمكانيات ثلاث هى : القوة البدنية والذكاء والثقة بالنفس ، والمحاولات التى لايكف عنها سرحان البحيرى للإيقاع بها - تستميل المتلقى نحو التوقعات المتباينة أو المتناقضة ، خاصة وأن محاولات أخرى رخيصة تحيط بزهرة من جانب آخرين بالبنسيون ، على حين تميزت محاولات سرحان بطابع النقاء من أول المطاف . . . فإذا نشبت هذه العلاقة وعلم المتلقى

بحقيقتها المتمثلة فى حب صادق من جانب زهرة فى مقابل نزوة محكمة من جانب سرحان مع التفاف أحداث أخرى جانبية وفاعلة حول هذه العلاقة ، مثلما هى الحال فى هجرة سرحان لمسكن عشيقته المتمسكة به ، وتغيبه عنها ، وكذبه عليها ، وما يصنعه ذلك من عقبات فى الأحداث ، فإن ذلك كله سيجعل المتلقى فى حالة استنفار للإمساك بتلابيب المخادع الكبير ، فيستريح للمراقبة التى تفرضها صفية عليه ، ثم إيقاعها به ، وحدوث المواجهة الصارخة بينهما ، وافتضاح أمره أمام زهرة فى آن .

ومن الأحداث التى خلقت التشويق والتوتر فى الرواية وحافظ عليها الفيلم وأفاد منها ، إغواء مهندس الغَزْل لسرحان البحيرى لاختلاس أموال الشركة ، بخطة محكمة لا تترك وراءها أى دليل . . خاصة وأن المؤلف قد زرع مسبقا معلومات واضحة عن رقة حال سرحان البحيرى ، ومعلومات أخرى عن موقعه كمدير لحسابات الشركة أو وكيلا لها ، فضلا عن تبرمه من حياته المتواضعة وتطلعه إلى حياة الهايلايف وما فيها من رغد ويسار . . . وهو ما يعطى للعمل الفنى نكهة بوليسية الطابع تستميل جماهير حاشدة من رواد السينما ، وتؤرق وجدانهم بالتوتر والتشويق وانتظار المفاجآت .

ثم إن الطابع البوليسى ، يكتمل بحدث مقتل سرحان البحيرى ، على يد مجهول ، فى الوقت الذى يعلم فيه المتلقى بعدد أعدائه بدءا من زهرة إلى حسنى علام إلى صفية ثم محمود العباس ، بالإضافة إلى ادعاء منصور باهى قتله ، وتشكك المتلقى فى هذا الادعاء لوداعة شخصية المدعى ورقتها البادية فى آن ، مما أضاف غموضا أشد إلى مسألة التدبير والاختلاس ، وجاذبية أخرى استثمرها الفيلم فى الاحتفاظ بأكبر عدد من المشاهدين .

جـ - الحوار

والحوار الذى اقتبس الفيلم أغلبه من رواية « **ميرامار** » قد تميز بعدة مميزات تعبر عن تكنيك المؤلف فى إضفاء القيمة والجاذبية المطلوبة عليه ، فهو حوار يتميز بالسخونة والاقتضاب وغزارة المعانى والإسقاطات السياسية معا :

فإذا بدأ التباكى مثلا على الزمن الغائب ، ما بين ماريانا وعامر وجدى ، قال لها :

- أتذكرين أيام زمان .

- ذهبت بكل جميل . . ولكن علينا أن نعيش .

ففى جملتى حوار نفهم من السؤال أنه يذكر دوما أيام زمان - وأنه يعتز بها ، ويتبرم من حاضره ، وتفهم من الإجابة مشاركة ماريانا له فى الاحتفاء بالزمن الحالى ، وإعترافها

بجماله المنصرم ، وبأنه ذهب إلى غير رجعة ، وأن حياتهما فى الحاضر ليست سوى حياة أشخاص مقهورين على العيش . . أى عيش فى انتظار المصير .

ويلخص طلبة مرزوق مأساته جميعا فى عبارة واحدة يقول .

– خسرت أموالى جميعا ، ثمنا لنكتة عابرة !

فيعلن أنه قد أصبح مفلسا وأنه يعيش على ظاهر الأمر ، وأنه مظلوم ماديا وسياسيا وأنه صاحب نكتة شجاعة ، ويدين فى الوقت نفسه إجراءات الثورة التى « تصطنع العيون والآذان ، وتبطش بأعدائها دون محاكمة ، ، ولأتفه الأسباب عن طريق مصادرة الأموال ومصادر الرزق الحلال » .

وإذا أظهر طلبة حنقه على رفض زهرة لإغواءاته ، قال لعامر وجدى :

– الفلاح يعيش فلاحا ويموت فلاحا .

– دعها تعيش وتموت على ما فطرها الله عليه .

فيقطع عليه عامر وجدى بعبارته القصيرة تلك ، ماكان ينتويه من تفسير لألغازه ، ثم يغتال نواياه فى استمالته نحوه عند معاودة الكرة مع زهرة ، ويقطع عليه سبيل التكرار ، ويوضح فى النهاية موقفه الحاسم من الأمر برمته .

وفى حوار مقتضب وساخن ومفحم بين حسنى علام وسرحان البحيرى يسأل الأخير :

– خبرنى لم تملك وحدك مائة فدان على حين أن كل ما تملكه أسرتى عشرة فقط ؟

– ولم تملك عشرة على حين لايملك ملايين من الفلاحين قيراطا واحدا . . وهما جملتان تحملان من المعانى ما يفوق سطريهما ، بحيث يحملان معنى الظلم الاجتماعى وتواضع ممتلكات السائل ، وتعاظم ضيعة المسئول ، ويشيران إلى معنى الحقد ، وإلى استعلاء الإقطاعيين ، ووعيهم بالفارق بينهم وبين الملايين من المعدمين ، وإلى وجهة نظرهم فى الكون ، وشكله الهرمى ، وسنة الله فى الخلق والحياة .

ويصرح طلبة مرزوق :

– لم يَعُدْ لى مقام فى الريف ، وجو القاهرة يشعرنى بهوانى ، لذا فكرت فى عشيقتى القديمة ، وقلت لقد فقدت زوجها ، وإذا سوف نعزف لحنا واحدا .

ويقول لزهرة – هل فيك عرق أجنبى يازهرة ؟ ثم يلمح لها بمعان مماثلة : سيقولون أنك هربت لكيت وكيت . ويسأله عامر وجدى :

– هل تجدى غرامياتك مع مارينا ؟

– هيهات أن تحركنى إلا المعجزات .

إلى آخر هذه التلميحات .

والحوار ، بعد ذلك ، يشمل بعض اللوازم الشخصية ، كتلاوة آى من القرآن على لسان عامر وجدى كلما استدعى موقف ، أو ترديد حسنى علام لازمته المفضلة « فريكيكو لا تلمنى » ، وهى لوازم تعبر عن شخصية ناطقها من ناحية ، وتعد تعليقا نهائيا على الحدث أو الحوار ينطقه صاحبه ، أو يتوقعه المتلقى فى مواضعه بعد التعود على سماعه فيضيف جزءا آخر من المشاركة بين الجمهور والشخصيات ، فضلا عما أتاحه الحوار فى كثير من أجزائه من روح الدعابة الفاشية فى عبارات طلبة مرزوق أو حسنى علام فى حالات الغضب أو حالات المجون .

ويبقى من اللافت للنظر من هذه الرواية كل من العناصر الروائية والعناصر الدرامية هما ما ألقى بظله على معظم ما اقتبسه صناع الفيلم عن الأصل الروائى لنجيب محفوظ ، دون تواجد ملحوظ للعناصر السمع بصرية التى انتشرت فى الروايات السابقة ولم تكن بنفس الكثافة أو الثقل المؤثر فى رواية « **ميرامار** » ، ولعل ما لاحظه الناقد **إبراهيم فتحى** لهذه الرواية بالتحديد من اهتمام بالرموز الفكرية ومغامرات التكنيك عند الأديب وعدم الاهتمام بالتفاصيل والتركيز على اختزال الواقع ، مما لا « نطلب معه فى الرواية الحديثة أن تستمد واقعيتها من البلاغات الرسمية أو من التعبير عن السطح المرئى الملموس » . . لعلها أن تبرر ما لفت نظرنا فى هذه الرواية من توارى العناصر السمع - بصرية بشكل ملحوظ ولصالح استغراق الأديب فى تجديدات الشكل والبناء العام .

الفصل الثانى

« أهل القمة »

ملخص الرواية

تدور أحداث الرواية فى أواخر السبعينيات من بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ عندما رأت الدولة تبنى شعار « الانفتاح الاقتصادى » على العالم ، من بعد فترة زمنية طويلة من (الانغلاق) . وجاءت السياسة الجديدة لتقلب عددًا من الأمور رأسًا على عقب ، وتسابق كثيرون نحو استغلال المناخ الجديد ، لتكوين الثروات بشكل أو بآخر .

وتقدم الرواية ، محمد فوزى ، ضابط الشرطة الشاب ، الذى يخلص فى عمله تجاه القبض على اللصوص ، وتخليص المجتمع من شرورهم ، ويجتهد طول الوقت فى ملاحقتهم بالمراقبة والضبط والتوقيف ، لكنه إلى جانب هذا التميز فى عمله يعانى ما يعانيه الموظفون الشرفاء فى عصر الانفتاح ؛ فهو يعول أسرتين : أسرته المكونة من زوجته سناء وكريماته الثلاث ، فضلاً عن أخته زهيرة وابنتها سهام ، « بعد فقد سكنهما بسبب ظروف الحرب » ، حيث المشاحنات اليومية التى يفرضها هذا الازدحام فى المسكن ، والتبرم لدى المضيفة ، والاضطرار الضاغط على الضيوف الذين فقدوا مسكنهم فى زمن يستحيل فيه على مثلهم تعويضه أو الحصول على البديل .

وفى ظل هذا الاختناق الأسرى ، يحاول الضابط الشاب ضبط عواطف الجميع ، متحليًا بالحكمة ، ومنتظرًا لفرج قريب يتمثل فى زواج سهام على سبيل المثال ، إلا أن الشاب الذى يتقدم لخطبتها ، خريج حديث ، لا يملك غير مرتبه ، إلى جانب مرتبها ، وينوى أن يبدأ رحلة الحياة من القاع ، وتنتهى المقابلة بفشل ذريع وخيبة أمل تخيم على الجميع .

إلا أن القدر يسوق إلى طريق الضابط ، أحد اللصوص المعروفين لديه وهو زعتر النورى ، عندما طلب الضابط معاونته فى استرجاع حافظة نقود أحد الأثرياء ، لدى تقدمه لديه ببلاغ . ويفلح اللص فى استرداد حافظة رجل الأعمال زغلول رأفت ، فيعقد الضابط بينهما علاقة عمل شريف ليصبح اللص عاملا بشركة زغلول فى التصدير والاستيراد .

وفى هذه الأثناء ، تلف الدهشة محمد فوزى عندما تنبه إلى تضاؤل أحداث اللصوص والنشالين فى الحيز الجغرافى الواقع تحت هيمنته ، وليعلم فى نهاية تحرياته أن اللصوص قد انصرفوا عن إدمان السرقة المجرّمة إلى تعاطى التجارة المهرّبة .

وبغريزته المهنية ، يتجول فى سوق ليبيا بمنطقة القلعة بالقاهرة ، لتصافح عيناه وجوه أفراد العصابة التى غيرت جلدها مع طوالع عصر الانفتاح لتصبح فى حماية القانون ، ثلة من تجار الأقمشة والملابس والأجهزة الحديثة ، والمقتنيات العصرية والمشروبات والعطور . ويفاجأ بأن زعتر النورى قد أصبح عضوًا نشطًا فى هذه التجارة ، وتبدلت به الحال ، وكان زعتر قد أخلص لثرى الانفتاح زغلول رأفت ، إلى أن اكتشف عدم استقامته ، وتخفيه تحت قناع البر والتقوى ، فانفصل عنه ، وقاد أفراد عصابته فى سبيل جديد ، تنهمر فيه خيرات الاقتصاد الحر وتتفاعل فيه آليات السوق .

وتتصاعد طموحات زعتر النورى ، إلى الحد الذى يلاحق فيه سهام ابنة أخت الضابط فى ثياب عصرية يرتديها رجال الأعمال بإكسسواراتهم التقليدية من حقائب أنيقة ، وسيارات فارهة . ويلاحقها بهدف الزواج منها ، وتستجيب الفتاة ، إلا أن خالها يقاوم المشروع ، برغم دفاع اللص – السابق – عن نفسه بأنه قد أصبح أحد رجال الأعمال الذين يمتهنون مهنة شريفة يحميها القانون ، وفى الوقت ذاته يتقدم الثرى المقنع بالفضيلة لطلب سهام ؛ ويكاد يصل إلى هدفه لولا افتضاح أمره فى قضية تهريب يحاصره فيها الضابط الشريف ، ويخلصه منها أحد الكبار ، فيُسقط فى يد الضابط وينتابه اليأس ، وتحزم سهام أمرها بالارتباط بزعتر حيث لا مفر من التسليم ، بعد المحاولات اليائسة التى قام بها الخال لاسترداد سهام واسترجاع الأمور إلى نصابها الطبيعى ، لكن منطق الانفتاح وما أشاعه من اضطراب فى قيم المجتمع كان هو المنطق الغالب ، رغم أنف الجميع . .

ولقد نقل الفيلم المأخوذ عن هذه القصة الأدبية المحتوى الروائى نفسه الذى عرضناه كاملا ، فتمكن من الارتكاز على نقاط القوة والنجاح فى الرواية لكى يصنع قبوله لدى جماهير المشاهدين .

وأول هذه النقاط التى شكلت ركائز النجاح للفيلم السينمائى ، قوة المحتوى الفكرى وما طرحه من قضايا ذات طابع نقدى جرىء ، وثانيها هو استثماره لعمق وتعدد مستويات الصراع الدرامى الذى حوته الرواية ، وثالثها تجسيده لنفس ملامح وسمات الشخصيات الروائية التى صورها الأديب بأكثر من وسيلة ، إلى غير ذلك من نقاط سوف نستعرضها فيما يلى بشىء من التفصيل .

١ - المحتوى الفكرى

يفضى بنا المحتوى الروائى ، الذى سقنا تلخيصًا له ، إلى الوقوف على المحتوى الفكرى والقضايا الأساسية المطروحة ، والتى تتصل فى أغلبها باضطراب القيم الاقتصادية والاجتماعية فى المجتمع المصرى المعاصر فى أواخر السبعينيات ، بديلاً عن النظام الاشتراكى الذى ساد ما قبلها من سنوات ، منذ مطلع ثورة ٢٣ يوليو ، وفى الستينيات .

ولقد رصد اقتصاديون ومفكرون وسياسيون مصريون آثار هذه الظاهرة الاقتصادية ، فى كثير من كتاباتهم وتحليلاتهم ، إبان اعتماد هذه السياسة فى مطلعها أو فيما بعد استقرارها فى التداول العام ، والربط فيما بينها وبين الآثار الاجتماعية . . . فقد عبر د . **إبراهيم العيسوى** عن ذلك بقوله : « إن المشكلات الاقتصادية لا تنفصل عن المشكلات الاجتماعية والسياسية والأخلاقية الداخلية والخارجية ، وتؤدى إلى نتائج اجتماعية وسياسية لا تلبث أن تؤدى بدورها إلى تغيرات اقتصادية . . . حيث امتدت آثار الانفتاح إلى جوانب كثيرة من حياتنا ، وتغلغلت فى الكيان الاجتماعى المصرى ، وهز الانفتاح قيمًا ، كنا نظن أنها استقرت فى الضمير الاجتماعى للأمة ، وعصف بمبادئ كانت قد أصبحت فى حكم البديهيات » .

وحين تصور الرواية أن « ما كان تهريبا أصبح بفضل الانفتاح تجارة مشروعة وحيث كل كشك من أكشاك التجارة المهربة يكمن وراءه رجل هام يحميه » فإن هذا المعنى لا يلبث أن يشيع ويصبح ترديده من خلال الصحافة ، بمثابة واقع جديد .

ونخلص من هذا إلى أن القضية التى حوتها الرواية ، ونقلها الفيلم ، تمثلت فى أثر الاندفاع نحو ترسيخ القيم المادية بأسلوب تسبب فى إشاعة الفوضى والخلل فى كل من البنية الاجتماعية والأخلاقية على السواء .

وهذا المضمون العام يكتسب قيمته الفكرية والوجدانية من مجرد طرحه على الأفراد والمجتمعات ، حيث إنه يرتبط بالتراث الإنسانى بوجه عام ، وبفلسفة التاريخ البشرى بوجه خاص ، فيلقى وهو على هذا النحو قبولا عريضا لدى الجماهير .

إلا أن هذا المضمون يضيف إلى قيمته الذاتية ، قيمة أخرى يستمدها من عوامل الزمان والمكان ، فطرح هذا المضمون الفكرى فى زمن يعتمد على اقتصاد يصنع هذا الخلل فى القيم والمعتقدات ، وداخل حيز مكانى يستشرى فيه هذا الخلل ، وفى مواجهة صانعيه ومباركيه - هو طرح يحيط المضمون بهالة من الشجاعة فى المواجهة ، والجرأة غير

المضمونة العواقب حيال السلطة الرسمية ، مما يعنى فى النهاية اكتسابا للاحترام العام ، وتعاطفا جماهيريا بغير حدود ، خاصة إذا كان طرح هذا المضمون - من خلال ما أثير من قضايا ، حملتها الأحداث والصراعات والشخصيات والحوار - سوف يكون فى ساحة يحتلها كم هائل من المستقبلين ؛ ونعنى بهم جماهير السينما الغفيرة التى تغرى صناع السينما بطرح هذه المضامين . .

وهو المعنى الذى التفت إليه الناقد رءوف توفيق بقوله : « لقد اكتشفت السينما المصرية فى بعض حالات الانحراف فى الانفتاح الاقتصادى والتأثيرات الاجتماعية التى أحدثها هذا الانفتاح ، اكتشفت مادة مثيرة لصنع الأفلام وأيضًا مخاطبة الجمهور » ، ثم يضيف : « ومن يؤرخ للسينما المصرية ، بعد سنوات طويلة سيتوقف عند هذه الفترة ، ليقول أن هناك عددًا كبيرًا من الأفلام حاولت أن تعبر عن الخلل الاجتماعى الذى حدث نتيجة ثراء البعض ثراءً فاحشًا وبلا أى أساس ، وأيضًا هوان البعض الذين ضاعوا وسط الزحام » .

فإذا كان فيلم « **أهل القمة** » قد حافظ على أحداث الرواية المناظرة جميعها واحتفظ بشخصياتها والصراعات المجسده فيما بينها ، ونقل بهذا تلك الأطروحات الفكرية والقضايا التى تعتبر فى حد ذاتها قيمة واسعة القبول لدى الجماهير . . . فإن الفيلم وهو يحقق نجاحه الفنى كان يستند إلى أمانته مع الرواية الأصلية ، وباعتباره فى نظر الناقد هاشم النحاس : « إحدى المحاولات النادرة فى الحفاظ على المعنى الوارد فى قصة متوسطة الطول وبنفس العنوان . . . » من ناحية أخرى ، فإن المحتوى الفكرى للرواية ، بما اتسم به من جرأة فى التناول ومواكبة للواقع المعاصر ، قد شكل ركيزة أساسية فى ضمان التجاوب الجماهيرى مع الفيلم فى صورته النهائية .

٢ - الصراع الدرامى

كان الصراع الدرامى فى رواية « **أهل القمة** » عاملا آخر من عوامل إنجاح الفيلم السينمائى المأخوذ عنها ، حين تحرى الفيلم عرض الصراع الدائر بالرواية كاملاً وعلى كل مستوياته وبكل ملامحه المعروضة بين السطور : فعرض الصراع بين الأفراد ، ثم بين المجالات المتصاعدة للنشاط ، إلى الصراع بين الفرد وذاته ، فوق ما فى ثنايا الصراع إجمالا من صراع الأفكار والمعتقدات .

وأول ملامح الصراع الفردى فى « **أهل القمة** » هو مايدور بين محمد فوزى وزعتر

النورى ، وما بين الأول وزغلول رأفت ، وما بينه وبين زوجته سناء ، بالإضافة إلى الصراع بين سناء وزهيرة وسهام ، وصراعات أخرى متعددة ما بين زعتر النورى وجماعة اللصوص من مرتادى مقهى « الحنش » أو « الأمراء » ، وما بين الخال وابنة أخته سهام .

وقد بدأ الصراع فى « أهل القمة » منذ أول أحداثها ما بين محمد فوزى وزعتر النورى فى صدام خلقته الصدفة التى ساقت الأخير متربعًا بحديقةٍ أمام منزل محمد فوزى دون أن يعلم خطورة المكان الذى يتربع فيه ، فيباغته محمد فوزى فى مأمنه ، ويفسد عليه جلسته ، ويستجوبه عن سر تواجده ، ويدور بينهما حوار حاد يحتج فيه زعتر النورى على اضطهاد الضابط له ، ويتوعده محمد فوزى بالويل إن هو عاود اقتراف جرائمه فى النشل والسرقات .

ويمهد هذا الاستهلال فى الصراع إلى صراعات أخرى بينهما ، منها مثلا ، لجوء الضابط إلى استدعاء زعتر النورى مقتادا إلى قسم الشرطة ، ليوجه إليه تهمة الاستقامة فى مناورة حوارية يهدف منها إلى استنطاقه معترفا بسرقة حافظة الوجيه ، وتنتهى الجولة بوعد من زعتر للعثور على الحافظة وإعادة المسروقات .

ومنها ما دار بينهما فى أعقاب اختفاء اللصوص من مقهى الأمراء حيث عثر عليهم فى سوق ليبيا ، وحيث توعد زعتر النورى وصديقته جلجلة ، بسوء المآل إن هما وقعا فى مخالفة للقانون ، « وهو القانون الذى يحتمى به زعتر وأشباهه فى وجه القائمين عليه » ، وهو موقف من مواقف الصراع التى أسفرت فى نهايتها ، عن استشعار محمد فوزى لبعض العجز فى صلاحياته أمام غطرسة واضحة فى حوار زعتر النورى الذى بات – تقريبا – فى مأمن من القانون .

ويظل الصراع بينهما ينتقل من حلقة إلى حلقة فى سلسلة متواصلة ، تتصاعد بدرجة الصراع إلى حد يجعل من زعتر النورى طامعا فى سهام ، مؤملا فى موافقة محمد فوزى على تحقيق أمله المشروع بعد أن صار بالقانون قوة متكافئة مع مطارده اللدود .

بل إن الصراع بينهما ينقلب بعد هذه المفارقة التى يتحول فيها اللص إلى مطارِدٍ للضابط « فى صورة ابنة أخته » ويتحول فيها الضابط إلى حالة الدفاع عن النفس ، ومحاولة كف الأذى الذى يوشك أن يلحق به من جراء المطاردة المقلوبة . . ينقلب هذا الصراع فى آخر مشاهده وحلقاته إلى زعتر النورى منتصرًا وإلى محمد فوزى وقد ابتلى بشر هزيمة ، يكاد يتوارى بسببها عن أعين الناس ، حين لجأت سهام إلى كنف زعتر طلبا للنجاة ، وإلى تسليم محمد فوزى بفاجعة انقلاب الأوضاع .

وهذا الصراع بين فردين ، هو ذاته صراع بين مهنتين ، إحداهما تقوم على حراسة

القانون من الخارجين عليه ، والأخرى تعيش على خرق هذا القانون ، ثم هو يمثل فى درجة منه ، أو فى أحد مستوياته ، صراعا بين قيم الخير والشر ، مما يجعل لهذا الصراع أبعادا متعددة متنوعة ، بعضها يتعلق بالتصادم بين القيم والأخلاقيات وبعضها الآخر ينصب على التعارض بين مجالات النشاط الإنسانى ، وهو فى النهاية يحتوى بعدًا ينصرف إلى المواجهة بين الإرادات البشرية الفردية مما يحيله إلى صراع نموذجي مطلوب .

وعلى هامش هذا الصراع الأساسى ، تدور صراعات أخرى تؤثر فيه ، وتتأثر به مثلما الحال مثلا بين الأخت الأرملة ، وابنتها المتفتحة للحياة ، وبين الزوجة الشرسة التى تضيق بضيافتهم ، وتزيد من عنتهم وتميل إلى إيلامهم ، وتصب بعض سخطها على زوجها ، لتجعل من الحياة فى منزل الضابط حلبة أخرى للصراع ، فضلًا عن صراع الضابط الشريف مع ظروفه الاجتماعية التى تحرمه من القدرة على حل مشكلة أخته ، أو تحقيق مستقبل بناته ، أو إرضاء الزوجة المتحفزة دائما للصراع . وصراع الضابط الشريف مع ظروفه الاجتماعية ، هو ما ينشئ صراعا بينه وبين نفسه فى مواقف أخرى مترتبه على الصراعات التى عرضنا لها فيما سبق من سطور ، فتتنازعه رغبتان ؛ أولاهما : إرضاء أخته وتفريج أزمتها بتزويج سهام من الوجيه زغلول رأفت ، وأخراهما : شكوكه فى ذمته المالية وطبيعة نشاطه المريب الذى يأبى عليه التسليم بهذا الزواج .

فإذا انتهت هذه الجولة من الصراع الذاتى ، بهروب سهام واختفائها عن الجميع ، فلا يلبث صراع ذاتى آخر أن ينشأ فى نفس الضابط ما بين التصدى لمحاولات زعتر النورى فى الاقتران بسهام ، وبين رضائه الدفين عن شخصيته التى آثرت مساعدة سهام ، وعدم استغلال ضعفها فى بعض اللحظات .

بل إن صراعا آخر يحتل مستوى إضافيا ويضيف للرواية بعدا جديدا ، قد أفاد منه الفيلم فى إثراء هذه الصراعات ، وهو الصراع بين القانون والقائمين عليه حراسة وتطبيقا ، وهو نوعية تحيل إلى الصراعات النموذجية التى كانت المسرحية الإغريقية القديمة تعتمد عليها ، حين تجعل الصدام واقعا بين البطل والقوى الميتافيزيقية « أو الإلهية » أو الكونية الطابع ، الفائقة القدرات . . وهو ما يمسه د. **رفيق الصبان** بقوله : « لقد بدا عالم زعتر النورى وقد ترعرع ، ونما كالنبت الشيطانى الوحشى الذى يغطى المدينة كلها وما من قوة توقف اندفاعه ، وما من قانون يضع له كابحا . . . وقصة نجيب محفوظ ، والسيناريو البارع الذى أخذ عنها ، يروى بالضبط حساسية هذا الصراع من فئة طفيلية ، أنبتتها ظروف اجتماعية واقتصادية ، خاصة ، لابد وأن تنجح وتستمر ما دامت هذه الظروف قائمة ، وبين

فئة تمثل النظام ، عاجزة عن المواجهة تجاه هذا المد الأسود تحاول قدر الإمكان أن تدفعه بيديها وقلبها وإمكانياتها الضعيفة ، ولابد لها أن تفشل » .

وسوف ندرك على الفور أبعاد هذا المستوى من الصراع ، فى استعراض مقطوعة من الحوار الذى أورده الفيلم مقتبسا عن الرواية بنصه ، ما بين زعتر النورى وقد طرأ عليه التغيير ، وبين الضابط وهو يسائله فى شأن تبدل أحواله ، حيث تكتسب كلمات اللص « المحسّن » رنة التحدى لأول مرة فى قوله :

– ماذا فعلنا لكى تحقق معنا ؟

– أريد أن أكشف الجريمة المستترة وراء هذا التغيير .

– إنك تخاطب رجلا من رجال الأعمال .

– أعمال ؟

– نحن نعمل فى ضوء النهار .

– فى التهريب ؟

– عدنا نردد ألفاظا لا معنى لها ، اسمها الوحيد : تجارة ، وحتى لو أصررت على الألفاظ الميرى ، فربما كانت تهريبا قبل شهور ، لكننا اليوم فى عصر الانفتاح ، البضائع المهربة تملأ الطرقات ، فلماذا لم تصادرها ؟ لِمَ لمْ تقبضوا على مروجيها . . ؟ ! كنا نجول فى الميدان يحرسنا رجال الأمن . . إن وراء كل واحد منا شخص ذو مقام .

وفى ثنايا حوار آخر يصرح زعتر للضابط مرة أخرى بأن وراء كل كشك – من أكشاك التهريب – يكمن رجل مهم يحميه من بعيد . ويقول الضابط لنفسه « سأبقى شريفا ولو لم يبق فى الحومة سواى » ، وهى جملة يناجى بها الضابط نفسه ليحسم أمر الصراع فى هذا المستوى المخيف بينه وبين نصوص القانون ، التى أضعفت جوهره وروحه ، وجعلت منه مطيّةً لطبقةٍ جديدة من اللصوص والمنحرفين .

وهذا التنوع الكبير فى مستويات الصراع ، وتداخلها معا وما تحويه من مفارقات أحيانا ، هو جزء لا يتجزأ من القيمة الفنية للعمل الروائى ، التى ساهمت بدورها فى إنجاز العمل الفنى السينمائى على هذا القدر من النجاح حيث إن « الصراع الدرامى فى الواقع هو ذلك العنصر الذى يشدنا إلى مقاعدنا طوال مدة العرض » فى رأى د . عبد العزيز حمودة فى كتابه : « البناء الدرامى » .

٣ – الشخصيات

فى معرض حديثه عن الشخصيات الدرامية يقول المخرج حسين حلمى المهندس :

« فى العمل السينمائى نهتم بالشخصية فى المقام الأول ، على أى وجه جاءت ، فهى شغلنا الشاغل فى التعرف على سماتها ، ومتابعة تطورها ، ومعايشتها فى المواقف المختلفة والأماكن والأزمنة المتنوعة ، فهى العامل الحاسم فى العمل ، بل هى مبرر وجوده ، وعلى ذلك فيصبح كل شىء فى خدمتها » .

ثم يضيف « إن متابعة الشخصية تشكل متعة كبيرة للمشاهد إذا أُحسِن تناولها واختيار الممثل القدير الذى يجسدها على الشاشة » .

فإذا كانت الشخصيات ، على هذا القدر من الأهمية فى العمل السينمائى ، والروائى بطبيعة الحال ، فكيف قدم محفوظ شخصيات « أهل القمة » التى جسدها الفيلم أمام الجماهير ، حيث لعبت الشخصيات التى رسمتها الرواية وجسدها الفيلم دورا رئيسيا فى إنجاح العمل السينمائى فنيا وجماهيريا على حد سواء ، وذلك لعدة أسباب :

١ – فهى فى أول مقام شخصيات ألفتها جماهير التلقى ، بغير لبس أو تعقيد فى طابعها وملمحها العام : ما بين الضابط المجتهد فى عمله ، المخلص فى أداء واجبه إلى النهاية ، إلى لص محترف يطارده القانون تارة ، ويحتال عليه تارة أخرى ، يحتمى منه مرة ، ويحتمى به مرة أخرى ، يناصب حماة القانون عداءه التقليدى ، ويطور نشاطه وطموحه كلما سنحت له فرصة التطوير . . . إلى لص آخر فى ثوب المتلفع بالبر والتقوى وفعل الخيرات ، والاختباء خلف واجهات التجارة المشروعة والنشاط المقبول . . . إلى الزوجة المتحفزة للصدام المتطلعة لزخارف الحياة الرافضة لأهل الزوج ، . . . إلى الأخت الأرملة المنكسرة ، وابنتها الشابة المنهمكة فى عملها بالمنزل إرضاء لخالها وزوجته ، متمردة بين الحين والآخر على مشاق الحياة .

٢ – وفى سبيل تقريب هذه الشخصيات ذات الأبعاد النمطية البادية للوهلة الأولى ، إلى جماهير التلقى ، أسبغت عليها الرواية أبعادا أخرى تحيلها إلى شخصيات موغلة فى الواقعية والقبول العام . . وعلى سبيل المثال : فقد ترافقت قدرة الضابط فى قسم البوليس على حسم مشكلاته الوظيفية والتخلص الكامل من اللصوص ، مع قدرته المحدودة داخل منزله فى السيطرة على مشاعر زوجته العدائية تجاه ذويه الأقربين ، وإن تعاظمت هذه القدرة فى بعض الأحيان ، فى ردع الزوجة كلما بدا منها الانفلات .

وهو على صرامته فى عمله يملك روحا وادعة حنونة تجاه أقربائه ، يعاملهم بالود وحسن الاستماع ، يواسى تلك ، ويضاحك هذه ، ويجارى واحدة ، ويسخر من الأخرى ، إلى آخر هذه المتقابلات فى مشاعر الضابط وقدراته ، مع عرض سابغ لظروفه الاجتماعية الواقعية .

وهو ما دفع **سامى السلامونى** إلى القول بأن « الجديد فى هذا الفيلم هو شخصية ضابط البوليس الذى جسده **عزت العلايلى** كأفضل ما يكون ، كما لم تقدمه السينما من قبل ، فهو شخصية إنسانية من لحم ودم ، وهو نموذج للموظف العمومى المصرى الذى يعانى كثيرا من الأعباء » .

وفى سبيل هذه الواقعية أيضا رسمت الرواية والفيلم ، شخصية زعتر النورى ، رمز الشر فى الصراع ، بشكل لا مغالاة فيه ، فهو على شىء من المبادئ حين يتجنب خيانة الأصدقاء وهو يسعى إلى لقمة عيش شريف على كل حال ، ثم هو إلى جانب وجوده فى خندق الأشرار يحتفظ داخل شخصيته ببعض الأريحية التى تمنعه من استغلال ظروف سهام عندما ضاق بها الحال والمقام . . إلى آخر هذه الصفات التى حولت الشخصيات من مظاهرها النمطية إلى شخصيات واقعية الأبعاد مقنعة للجماهير ، ضالعة فى إنجاح العمل الفنى فى الرواية الأدبية بنفس القدر عند تحولها إلى فيلم من الأفلام .

٣ - وهذه الشخصيات التى وفرتها الرواية للفيلم السينمائى ، قد تميزت بكونها ذات تعبير مباشر عن طبيعة الصراع ، فالصراع بين الخير والشر فى أهل القمة لايجد فى الحياة الواقعية أكثر مباشرة من المواجهة بين الضباط واللصوص على سبيل المثال .

وفوق ذلك فإن قضية الانفتاح التى ناقشها العمل الأدبى والسينمائى معا هى قضية ضاغطة على الجماهير ، بما أفرزته من مظاهر مباشرة تتعلق بتجارة التهريب التى تلاحق دائما قيم الاستهلاك فى المجتمع الجديد ، ومن ثم فإن التهريب باعتباره قضية مجرَّمة - لا يمكن عرضها بمعزل عن ظلال الجريمة والتى تستدعى دائما أحد الخارجين على القانون فى مواجهة أحد حارسيه . . وهو ما يدل على أن اختيار الشخصيات كان حتميا فى مثل قضية الانفتاح ، ومباشرًا فى التعبير عنها ، وأكثر التصاقا بتوقع الجماهير .

٤ - ولقد كان النجاح فى عرض الشخصيات بوضوحها ، وواقعيتها ، وبتعبيرها المباشر عن الصراع ، وليد نجاح آخر ساهمت به الرواية فى تجلية السمات الشخصية الكاملة لأبطالها من خلال التكامل بين التحديد الدقيق لملامحها ، والأحداث والحوار الدال .

فعندما يؤدى عزت العلايلى دور ضابط البوليس ، فهو يطابق قول محفوظ فى وصفه له : « اتخذ مجلسه ، فعلت هامته بصورة ملموسة فوق مستوى المائدة لطوله الفارع » وهو قوى فى القسم ، يتحلى بالحكمة فى شقته ويرتسم الاهتمام فى صفحة وجهه الأسمر » . . « وهو يسأل بصرامة . . ويتفحص بدقة . . ويقول بحزم . . إلى آخر هذه التوصيفات المباشرة لضباط البوليس .

وهو يصف بالأسلوب ذاته زعتر النورى حين « وثب واقفا متهلل الوجه ، طويل القامة لكنه دون الضابط بقبضة ، وجهه نحيل طويل ، حاد البصر ، نابت شعر اللحية ، ذا أنياب قوية ملونة يرتدى بلوفر بنيا قديما وبنطلونا رماديا رثا وصندلا » .

وسهام ابنة أخته ذات جمال بديع وعمر يناهز السبعة عشر ، لم تحظ أى من كريماته بمثل جمالها ، وهى أقرب إلى الانفعال حين تحذرها أمها منه فى مواجهة سناء وهو يدرك » أنها متمردة إلى حد ما . .

وفى وصفه للوجيه زغلول رأفت يصفه بأنه « رجل فى الأربعين ، لكنه يتمتع بحيوية الشباب فى العشرين ، بدين ، مع ميل إلى القصر ، كبير القسمات ، داكن السمرة ، معروف أنه من رجال الأعمال ، وذو صلات ، ويتردد اسمه عند التبرع للمشروعات الخيرية بالأحياء . وهو ذو صوت مبحوح ، ويشرب السيجار » .

لكن الرواية فى سبيل تجلية الشخصيات المعروضة من كافة جوانبها ، لا تركن إلى هذا الوصف المباشر وحده دون غيره من الأساليب ، فقد اعتمدت فى الوقت ذاته كغيرها من الروايات على بعض الأحداث الدالة على ملامح الشخصية وإن كانت هذه الأحداث قد وردت متولدة عن الحبكة ذاتها ، فأصابت هدفا آخر يتعلق برسم ملامح الشخصية .

فمن الخروج المباغت للضابط من منزله عقب إطلالة من نافذته على حديقة الميدان ، نستنتج قدرته العالية على الملاحظة والتدقيق ، التى تفضى به إلى مفاجأة اللص فى جلسته المتربعة على أرض البستان . ومن خلال إصراره على ملاحقة النشالين ، وزيارته لمقهى الحنش ، وارتياده لسوق ليبيا ، تتبين مدى إخلاصه فى عمله كحارس للقانون لا يكتفى بتطهير النطاق المكانى الذى يسيطر عليه من النشالين ، بل يلاحقهم أينما كانوا وأيًا ماكانت أقنعتهم الجديدة فى مواجهة القانون . وبثورته العارمة على سهام وزهيرة بعد معرفته بشخصية العريس المنتظر وهو زعتر النورى نستوضح مدى إحساسه بكرامته الوظيفية والاجتماعية فى آن ، ومن خلال انهماكه فى عمله نحس بمدى حاجته الدائمة إلى تجنيب همومه الشخصية بإغراقها فى شواغل وظيفته التى لا تنتهى ، ونلمس فيه استقامة شديدة من مجرد رفضه بقبول السيجار من أحد الوجهاء .

ومن مشاحنات سناء وزهيرة نستشف تجبُّر الأولى وانكسار الثانية وتمرد سهام بين الحين والحين . وعن طريق أحداث ملاحقة زعتر لسهام نتأكد من مشاعره نحوها ، ومن طموحه وجرأته ، ثم نلمح فى شخصيته ميلا إلى الشهامة والأريحية من مساعدته لها ، وعطفه عليها ورفضه الزواج منها دون موافقة أهلها . . إلى غير ذلك من أمثلة تدل على



لقطة من فيلم « أهل القمة » قصة نجيب محفوظ - إخراج على بدرخان ١٩٨١ .

استغلال الأحداث فى تجلية سمات الشخصية مما لم يستجل من خلال الوصف المباشر الذى سقنا عليه أكثر من مثال .

ولا يزال حديثنا منصبا على إفادة الفيلم من أسلوب الرواية فى عرض الشخصيات ، هذا الأسلوب الذى اعتمد فى استكمال أوصاف الشخصية - أخيرا على ما تنطقه من حوار نقله الفيلم عن الرواية فى معظمه بحذافيره ، إيمانا من صانعيه بقيمته فى هذا المجال أى فيما يتعلق بتجلية الشخصيات .

فإخلاص الضابط وصرامته وإصراره الدائب على ملاحقة الخارجين على القانون ، نستشفها من جمل متناثره فى مقاطع الرواية بأكثر من مثال ، فهو يواجه مثلا زعتر النورى فى تشرده :

- إذا عثرت عليك مرة أخرى بلا عمل ، فسوف أقبض عليك بتهمة التشرد . ومثل

ذلك قوله لصديقة زعتر بعد أن غادرا مجال سطوته وهى تسأله :
- هل لو كنت فى منطقتنا أيام التهريب ، أكنت تقبض علينا ؟
- طبعا .
- رغم الحماية ؟
- بلا تردد .
فيرد زعتر مؤكدا على سمة العناد الوظيفى لدى الضابط الشريف :
- يعملها ولو تعرض للنفى ، أنا أعرفه !
وهو نفسه الضابط الذى يرق لحال أخته المهيضة ويعدها قائلا :
- سأفعل ما تشيرين به .
ويراعى مصلحة ابنتها فيقول لطالب يدها :
- أصارحك بأننى سأعمل ما أراه فى صالحها - سهام كريمة شقيقتى ولا أريد أن أعلق مستقبلها على المجهول .
وهو إلى جانب هذه الصفات الوظيفية ، والاجتماعية ، على درجة من الوعى السياسى نلمحها فى هذا الحوار بينه وبين الحنش صاحب المقهى إذ يقول الأخير :
- اطمئن ، العيال طلقوا كارهم بالتلاتة . . شغلانه ما بقت تجيب همها ، الولد زعتر شبط فى شغلانه تانيه وجرهم كلهم معاه ، بكره البلد مش ح يبقى فيها حرامية خالص .
- أو تبقى كلها حرامية !
وتضع الرواية هذا الضابط ، بهذه الصفات المتكاملة ، فى مقابلة مع شخصية زعتر النورى اللص الخارج على القانون والذى تقوده حرفته إلى الإضرار بالمجتمع والأفراد ، فزعتر يزدرى المهنة الشريفة لضابط البوليس ، ويأسى للشرفاء فى تحجرهم على مبادئهم :
- لا يعجبنى عملك . اسمع يا محمد بك ستندم ذات يوم على تمسكك بالشرف .
وهو يفخر بعالم اللصوص ، ويسوغ حرفتهم ، ويؤصلها تاريخيا بل ويفلسفها فى آن :
- ماذا كان الأمراء والبشوات ، كانوا لصوصا قبل ذلك . . . فنحن أصل الوجود يا محمد بك ، ولكن أناسا يكرهون أن يفعل أبناء الشعب مثل الأمراء والبشوات .
لكن هذا اللص على هذه الصفات لا يزال على جانب من الرقة والإنسانية حين يصرح لسهام وقد وافته منكسرة ، تطلب إليه الارتباط بها وهى تعلم سره بقوله :
- أرفض أن أجعل من نفسى أداة انتقام ، إن خالك يحسبنى شيئا قذرًا ، أنا لم أخن زميلا من قبل ، لقد وقعتِ فى شبكة من المنافقين ومن الشهامة إنقاذك .

ثم يقول .

– خالك رجل فقير لأنه شريف .

ومن خلال الحوار أيضا نستطيع سوق أمثلة مطولة ، على إفصاحه عن ملامح شخصيات الرواية / الفيلم جميعا كزهيرة المستسلمة الصبورة ، وسناء الطامحة العدوانية ، وسهام العاقلة المتمردة ، وجلجلة المحبة الغيورة اللعوب ، إلى آخر هذه الشخصيات التى رسمها الحوار من داخلها ، فشفت عن دخائلها فى الرواية والفيلم على حد سواء .

لقد قام الحوار إذًا بدوره الأساسى الذى يتفق مع ما عبر عنه بيلا بالاش فى كتابه عن « نظرية السينما » ، بقوله : « إن الحوار يتجاوز التأثير السمعى المألوف ليتحول إلى عنصر درامى خلاق ، له علاقة بتحديد ملامح الشخصية ، لأنه تعبير غريزى عن مشاعر الشخصيات ولا ينفصل عن أهدافهم الفعلية وطبائعهم الإنسانية » .

٤ – المكان

احتوت رواية « **أهل القمة** » على خمسة عشر فصلا ، تناثرت فيها ستة أماكن رئيسية دارت الأحداث داخل محيطها وهى : المنزل وقسم الشرطة والنادى ومقهى الحنش والبرج وسوق ليبيا .

وحظى مكانان منها بأكبر تكرار فى الرواية وأطول وصف فيها ، ونعنى بهما منزل الضابط ، وسوق ليبيا ، على حين لم يرد من وصف بقية الأماكن سوى ذكر أسمائها ولا مزيد . أى أن المنزل والسوق هما المكانان اللذان استأثرا باهتمام الأديب ، وتركيزه دون بقية الأماكن المتناثرة هنا وهناك ، ومعنى ذلك أن للمكانين أهمية خاصة فاعلة فى الرواية ، استشفها صناع الفيلم المأخوذ عنها ، وأعطوها من تكرار الظهور على الشاشة قسطا يفوق غيرها من أماكن الأحداث .

والتركيز على مكان بعينه لا يمكن أن يكون لمجرد اختيار حيز يحتوى الحدث مجرد احتواء ، فمن الواجب – كقول المخرج **حسين حلمى المهندس** – « أن يكون المكان ملائما للحدث ذاته أو للموقف المعروض ، حيث أن الحدث الواحد إذا جرى فى أماكن مختلفة اكتسب كل مرة معنى مغايرا » كما يضيف للمكان وظيفة محددة هى ملاءمته للشخصية ، فقد يدل على الفقر أو الغنى ، وقد يكون متسعا أو ضيقا . . مما يدل على الحالة الاجتماعية وذوق الشخصية ، وتأثير ذلك على حالتها النفسية فى آن » .

وهو تأكيد لقول **صلاح أبو سيف** أن « الديكور يكشف عن نوع المكان ، ويعطى

المكان بهذا الديكور معلومات عن ساكنيه حيث يدل المنزل الفخم على غنى مالكه ، كما يشف المطبخ القذر عن إهمال صاحبته . . وكما يؤثر المكان بمميزاته الخاصة وحاله على طبيعة الشخصية فيه ، وإضافة هذه الأشياء التى تميز المكان تجعل منه مكانا حيا يعطى للمشاهد إحساسا بحيوية المكان ، ويزيد من قيمة المشهد الذى يعرض فيه » .

ولقد وصف محفوظ منزل الضابط بالضيق والازدحام ، وسوء التوزيع ، وتحويل حجراته الثلاث إلى غرف للنوم ، وإلغاء حجرة الاستقبال فيه ، وتحويل الصالة الصغيرة إلى حجرة استقبال وجلوس .

وفى هذا المكان الضيق يعيش الضابط وزوجته وكريماته الثلاث وأخته وابنتها سهام وهم على حد وصف الأديب قبيلة من النساء . « والضابط لا يحب الزحام ، ويعانى منه من الناحية الاقتصادية » ، وفى هذا الحيز الضيق أيضا متسع « لمشاحنات لا تنتهى » وضيق بالضيوف ، وتحريض من الزوجة للزوج على التخلص من ذويه ، وأحاديث لا تنتهى عن ضرورة توفير الشقق لبنات الضابط من الآن ، وفى نفس المكان ، اضطرار « لمزاولة العمل اليومى الشاق » تحتال به الأخت على سلاطة الزوجة ، وداخل هذا المكان تمرد مكتوم يعتمل داخل سهام ، وتربص الزوجة بهذه للتخلص منها مع أول طارق للباب ، وتكون الحصيلة النهائية هى أن « القبيلة ممزقة ، وكل واحدة منهن ظالمة ومظلومة ، والحياة تبدو لعنة طويلة » .

فوصف المنزل على النحو الذى أوردناه من الرواية ، وطابقه الفيلم ، هو وصف يشى بالظروف الاجتماعية للشخصيات ، ويفسر ما بينها من سوء علاقات ، ويعمق معنى الإخلاص الشريف للضابط فى عمله ، ويؤهل الجميع للانفجار ، ويدل على الحالة النفسية لشاغليه ، ويتنبأ إلى حد ما ، بقادم الأحداث .

ونفس الأمر يتكرر مع سوق ليبيا المزدحم الذى يموج بالخلق والحركة ، وهو سوق يموج أيضا بالأصوات والضجيج ، والتى تنشأ عن الازدحام فى حد ذاته من جهة ، وعن صياح الباعة للنداء على بضائعهم وتداخل هذه النداءات من جهة أخرى ، وتتلاطم فى هذا السوق أمواج الرجال والنساء ، وتتناحر الأكشاك القائمة فى محيطه ، وتكتظ هذه الأكشاك بصنوف البضائع الاستهلاكية التى واكبت الانفتاح من أدوات كهربية وإلكترونية ، وفريجيديرات وسخانات ومكيفات الهواء والنجف والعلب والبرطمانات والصابون والقوارير . . كل ذلك بألوان البضائع على اختلافها ، ومحكوما فى النهاية بجنون البيع والشراء ، وحراسة الشرطة ، وأصوات النشالين المرتفعة ، والإبهار الذى يصيب زائر المكان ، على حد وصف محفوظ .

وما حصيلة ذلك كله من فوضى الازدحام ، والضجيج ، والمهربات ؟ حصيلته كما يقرر الأديب : « تهبط النقود بلا حساب فى سوق ليبيا . والسماء تمطر هدايا ، وبالوقاحة تصان الهيبة . . . » .

الازدحام هذه المرة ليس الدافع الكامن وراء التوتر والضيق وسوء العلاقات كما هى الحال فى شقة الضابط . . لكنه ازدحام التكالب على « النقود التى تهبط بلا حساب » . . الازدحام الذى ينتشل المعدمين من عوزهم ، ويرتفع بهم إلى مصاف أهل القمة ، ازدحام يورث صانعيه زينة الدنيا ، وزخارفها ، ومراكزها ، وتحقيق أمنياتها ، وتلبية احتياجاتها من أقصر الطريق .

إن عرض هذا المكان بهذه الأوصاف والتفاصيل فى رواية محفوظ وفيلم **على بدرخان** يختطف المتلقى من المسيرة الطبيعية للحياة ، إلى عالم آخر من الصخب المفاجئ وجنون البيع والشراء والمكسب السريع . . فهو مأوى مأمون لنشاط تجارة التهريب ، وتضخم الثروات كل دقيقة ، والخروج على القانون تحت حمايته ، وتفويت حق الدولة فى تحصيل الضرائب والرسوم .

إن سوق ليبيا بكل هذه الدلالات ، وكثافة اللصوص والنشالين الذين يديرونه ويتحكمون فى اقتصاد الدولة بشكل من الأشكال ، هو المعادل البصرى الفج لسياسة الانفتاح ! **ومن هذه الأهمية تنبع القيمة الفنية لعرض المكان فى ثلاثة فصول من الرواية** وبفقرات مطولة من الوصف ، وعبر ثلاث مشاهد بانورامية وعشرات اللقطات المتحركة بالفيلم ، فيتخلق التأثير العقلى والعاطفى لدى المتلقى من الالحاح على فكره ووجدانه بمرأى السوق .

يقول **ألبرت فولتمون** فى كتابه « السينما آلة وفن » : « إن أبلغ الأجزاء تأثيرا فى رواية « آمال كبار » لتشارلز ديكنز ، هو وصفه للبرارى وأثرها على بيب الصغير ، حيث كان يقطن ديكنز نفسه ، وهو يشير إليها فى الرواية مرارا وتكرارا ، لا لمجرد الوصف وإنما سعيا إلى عرض الشخصيات والمفاهيم » .

ويضيف فى موضع آخر من الكتاب نفسه إنه : « قد تم تصوير البرارى الحقيقية فى الفيلم المأخوذ عن الرواية ، مما جعل من المشهد الافتتاحى مشهدا مؤثرا لوجود البرارى فى خلفيته » ، وهو ما يؤيد فكرة التأثير الفنى لعرض مكانين رئيسيين اهتم بهما الأديب ، وأدرك أهميتهما المخرج ، لصنع قيمة إضافية فكرية وعاطفية ، وامتد مابين العملين الفنيين » .

٥ - تقنيات السرد والحوار

ويبقى بعد ذلك فيما يتعلق بالسرد ملاحظة فنية ، يحسن أن نشير إليها وهى ضالعة فى إنجاح العمل السينمائى المأخوذ عن رواية محفوظ . . . ونعنى بهذه الملاحظة أن عرض الأحداث فى الرواية قد اتسم فى كثير منها بالتوتر والتشويق والمفاجأة ، مثلما هى الحال فى تطلع الضابط من نافذة منزله إلى المحيط الخارجى له ، لتستقر عيناه على مشهد أو منظر يرى المشاهد أثره على وجهه دون أن يدرك مرآه ، فيغادر الشقة من فوره إلى الحديقة المواجهة لمنزله . . مما يدفع المشاهد منذ اللحظة الأولى لتوالى الأحداث إلى التساؤل المتشوق عن كنه مارآه الضابط فوق البستان .

وتنحو أحداث أخرى المنحى نفسه فى إسباغ التشويق على المضمون ، مثلما وعد الضابط الوجيه زغلول رأفت بأن يجرب طريقة شبه مضمونة النتائج فى استرداد المسروقات التى يجهل سارقها ولا يمسك بأى دليل أو خيط يرشد إليه ، فيأمر باستدعاء زعتر النورى من مقهى اللصوص إلى قسم البوليس . . . وهو ما يدفع المتلقى قارئا أو مشاهدا إلى التساؤل عما يمكن للضابط فعله إزاء استرداد المسروقات ، وعن علاقة زعتر النورى بحادثة النشل .

ومن الأحداث المشابهة التى تستطرد بالحدثين السابقين أيضا ، حدث يصنع مفاجأة تتمثل فى وصول زعتر النورى إلى منزل الضابط عصر اليوم التالى لتكليفه بمهمة استعادة الحافظة . . وهى مفاجأة لم تكن قيد التوقع ، من طرفين : حيث أن إعادة المسروقات تمت بسرعة فائقة من جهة ، وحيث لم يكن من المتوقع أن يكون مكان التسليم هو بيت الضابط نفسه بدلا من قسم البوليس ، وهو ما عبر عنه محفوظ فى مستهل الفصل السابع بقوله :

« **المفاجأة** أن زعتر النورى طرق باب الضابط عصر اليوم التالى . . . وفتحت له سهام » .

ومن المواقف التى تصنع التشويق فى كل من الفيلم والرواية زيارة الضابط لمقهى اللصوص بعد أن سبق الإشارة إلى تضاؤل حوادث النشل بالمنطقة فى مجال عمله ، ليثور فى نفسه تساؤل حول اختفاء اللصوص . . فيحاول الضابط استجواب صاحب المقهى المراوغ ، فيعترف له بمكانهم الجديد ، ولكى تبدأ سلسلة أخرى من الملاحقات .

وهذه الأحداث والمواقف وإن كانت تنتمى فى سماتها التى عرضناها من تشويق أو مفاجآت ، إلى التقنية الفنية فى سرد الحدث لدى الأديب ، إلا أن عرضها بالتشويق نفسه

فى الفيلم السينمائى يؤكد على قيمتها الفنية فى تكوين الفيلم ، والتأثير على جمهور المشاهدين ، وإنجاح العمل فى النهاية كنتيجة منطقية لهذا التأثير .

ويمكننا بعد ذلك - فيما يتعلق بالحوار - أن نلمح فيه إلى جانب وظائفه فى توصيل الأفكار وعرض الشخصيات ، سمات خاصة تصنع له جاذبية وتألقا تساهم فى التأثير على المتلقى قارئا ومشاهدا ، وتجلب تعاطفهم ، وتحدد مواقفهم تجاه الشخصيات حيث يتسم الحوار أحيانا بالردود القاطعة ، أو السجال المتواصل ، أو الاجتراء غير المتوقع ، أو المراوغة الذكية ، فضلا عن ملاءمته للشخصيات من حيث المستوى الاجتماعى والفكرى والثقافى والتركيب النفسى العام .

فمن الردود القاطعة مثلا ما جاء فى أعقاب حوار طويل حول ضرورة عمل سهام فى وظيفة ، واعتراضها خوفا من ضياع مستقبلها ، وغضب سناء الزوجة من اعتراض سهام حيث قالت سناء تلخص فى كلمة واحدة عدم القدرة على مسايرة هذا الوضع :

- نحن نرعى ثلاث بنات ، وعليك أن تفهمى ذلك .

ومن الحسم فى الحوار ، إثر فشل الخطيب فى استمالة محمد فوزى تجاه خطبة سهام ، قول محمد فوزى : « هناك رجاء لا مفر منه ، ألا يقع بينكما لقاء من أى نوع كان » !

وإذا راوغ الحنش الضابط فى شأن اختفاء اللصوص من مقهاه بعد سؤاله إياه عنهم قال الحنش : « ماذا يهمك من أمرهم مادامت لاتقع حوادث نشل ؟ » .

فيرد الضابط : « هذا شأنى يا حنش » .

ثم يلح : « أين هم الآن ؟ » .

- « خارج منطقتك » .

- نعم ؟ هلى تعلمنى واجبى ؟ . . أين هم الآن ؟

ومن حوار المساجلات ما دار بين الضابط وزوجته بشأن رغبتها فى تحسب مستقبل بناتها :

- عليك من الآن أن تستعد لزواج بناتك .

- من الآن يا سناء ؟

- عليك أن تشترى شقة لكل منهن .

- أتحدى وزير الداخلية أن يفعل ذلك !

- ألا تسمع عن الذين يحتفلون بالزواج فى هيلتون وشيراتون .

- كما سمعت عن أغاخان يرحمه الله . . .

ومن أمثلة الاجتراء غير المتوقع قول زعتر النورى للضابط وهو يحاوره حول سر النقلة الاقتصادية للصوص :

- بأى حق تتعرض لنا يا حضرة الضابط ؟
- أريد أن أكشف الجريمة المستترة وراء هذا التغير .
- إنك تخاطب رجلا من رجال الأعمال !

إلى آخر ما يشى بجاذبية الحوار وتألقه والاهتمام بتقنياته فى إثراء العمل بوجه عام .

ومن هذا الاستعراض الشامل لكل من المحتوى الفكرى للرواية ، وما يتميز به من جرأة واستلهام لمعاناة الجماهير فى عصر الانفتاح ، وما وفرته الرواية من صراع متعدد المستويات والأعماق ، والكيفية التى رسمت بها الشخصيات فى تنوعها وتعارضها وتقابلها وتشابهاتها فى بعض الأحيان مع الدقة الكبيرة فى التوصيف ، بالإضافة إلى إضفاء الجاذبية على الأحداث بالتشويق والتوتر والمفاجأة ، وعلى الحوار بالتركيز والإفحام والمراوغة والملاءمة للشخصيات . . ومن هذا كله نتبين مدى ما اعتمد عليه الفيلم فى القصة من عناصر درامية وتقنية هيأت له أن يصبح « أحد المحاولات النادرة فى الحفاظ على المعنى الوارد فى قصة متوسطة الطول بالعنوان نفسه » . بل إن فى قول الناقد **هاشم النحاس** هذا ما يبرر فى الوقت نفسه خفة وزن العناصر السينمائية البحتة فى التصوير أو الصوتيات عندما يكون مجال الحركة هو قصة من أربعين صفحة لا تحتمل احتواء ما حوته الروايات الطويلة السابقة من هذه العناصر بالتحديد .

الخاتمة

أ - الملخص

لاحظنا ظاهرة الإقبال السينمائى الكاسح على الأعمال الأدبية لنجيب محفوظ ، خلال فترة الستينيات والسبعينيات والثمانينيات أيضا ، وكانت هذه الملاحظة إيذانا بطرح تساؤل منطقى عن أسباب هذه الظاهرة ، حيث اقتضت الإجابة عن هذا التساول ، افتراض خصوصية لصيقة بأدب نجيب محفوظ الروائى ، أهلته لأن يغشى بسهولة مجال السينما الروائية ، بشكل منقطع النظير .

وانطلاقا من هذا الافتراض الأساسى ، كان علينا أن نفتح الملف الروائى لنجيب محفوظ ، فى القسم الأول من هذا الكتاب باحثين فيه عن عناصر هذه الخصوصية المفترضة فى روايات الأديب ، وأن نستدير بعد ذلك - فى القسم الثانى من الكتاب - إلى عقد المقارنة التطبيقية بين الأعمال الروائية والأعمال السينمائية المناظرة لها ، للتأكيد على مصداقية الافتراض التى لاحت بوادرها فى القسم الأول بوجه عام .

وفى سبيل ذلك ، فقد صدرنا الكتاب بباب يلخص العلاقة العملية لنجيب محفوظ بكل من الأدب والسينما ، فى فصلين متعاقبين ، حيث اتضح من الفصل الأول عن علاقة نجيب محفوظ بالأدب . أن هذا الأديب الذى جدد فى لغة القص ، وانتشل العربية من قالب الحكى القديم ، وأشاع روح البطولة الجماعية فى أعماله الروائية على الإجمال ، واشتغل بالمسح الاجتماعى الشامل للمجتمع المصرى بأسره فى رواياته جميعًا ، وإن ركز على البرجوازية الصغيرة ، والبيئة الشعبية بالتحديد ، ورصد من منظور نقدى مثالب التوجهات السياسية والاقتصادية على مدار أحقاب طوال . . هذا الأديب ، كان - على حد قول د . **لويس عوض** - مؤسسة أدبية كاملة مستقلة ومستقرة ولا تستمد قوتها من الاعتراف الرسمى وحده ، بل من الاعتراف الشعبى الجارف الذى جعله حديث الناس - بمحض الاختيار فى البيت والمقهى ، وفى نوادى المتأدبين البسطاء .

كما أفضى البحث فى الفصل الثانى من هذا الباب عن علاقة محفوظ بالسينما إلى رصد هذه العلاقة من خلال مراحل ثلاث ، تمثلت أولاها فى اشتغاله بكتابة السيناريو

منفردًا أو مشاركًا غيره من الكتاب والمخرجين ، وتبلورت المرحلة الثانية فى التفات صناع السينما إلى أعماله الروائية المطبوعة ، التى صارت مصدرًا أدبيًا لصناعة الأفلام ، فيما شكل بالنسبة للمرحلتين ، أعلى نسبة من الإسهام فى مجال السينما الروائية ، لم يبلغها أديب من الأدباء . هذا فضلاً عن المرحلة الثالثة التى شغل فيها محفوظ وظائف رسمية فى مجال السينما ، وتقلد بعض مناصبها فى الرقابة ، أو رئاسة مؤسسة السينما وحتى لحظة إحالته إلى التقاعد عام ١٩٧٠ .

وفى الباب الثانى من القسم الأول انصب اهتمامنا على استقصاء المقومات السينمائية لروايات محفوظ ، والتى شكلت ما أسميناه بالقابلية السينمائية فى روايات الأديب . وقد توزع هذا الاهتمام بهذه المقومات فى أربعة فصول : اهتم أولها بما تضمنته روايات الأديب من محتويات فكرية هامة ، تشكل مصدرًا من مصادر التواصل مع أفكار جماهير التلقى ، من حيث طرحها لقضايا الظلم الاجتماعى ، أو عدم التوافق مع المجتمع ، والجموح الفردى وقضايا ازدواجية السلوك لدى السلطة ، وفضح الخلل الاجتماعى الذى ينشأ عن تبنى سياسات اقتصادية متسرعة ، كسياسة الانفتاح .

وأفضى الفصل الثانى من هذا الباب إلى الإمساك بخاصية سينمائية الطابع ، ومتواترة فى روايات محفوظ ، ونعنى بها دقة وصف العناصر المرئية ، سواء تمثلت فى وصف البيئة أو المكان أو محتوياته ومكملاته ، أو وصف الشخصية بملامحها وسماتها الظاهرة ، أو دقة وصف الحدث ، أو غير ذلك من مرئيات يحيلها الوصف التفصيلى الدقيق إلى محسوسات يكاد القارئ يلمسها لمس البنان ، وأن يراها رأى العيان . .

وفى الفصل الثالث من الباب نفسه ، استخلصنا خصيصة سينمائية أخرى ، لصيقة بالأدب الروائى لمحفوظ ، وهى اهتمامه الملحوظ ، بتجسيد المجردات أو التعبير البصرى عن المشاعر والانفعالات ، والمعانى الأدبية ، بما يناظرها من معادلات سينمائية ، أو إيراد اللوازم السلوكية البصرية المعبرة عن الملامح النفسية للشخصيات . . أو التعبير عن الزمن ، بلوازمه المرئية التى تعين المتلقى على الفهم والاستيعاب .

وضمن المقومات السينمائية لأدب نجيب محفوظ نقع فى الفصل الرابع ، الذى خُتم به القسم الأول من الكتاب ، على ظاهرة مدهشة وهى إيحاءاته بعناصر سمعية أو بصرية أو سينمائية على الإجمال ، مما يلفت قارئ أدبه من صناع السينما إلى ضرورة استخدام اللقطة العامة مثلاً لإبراز أحد المعانى ، أو المحتويات ، أو أفضلية استخدام اللقطة القريبة ، لتحقيق شعور خاص ، أو رصد حركة دقيقة ، على سبيل المثال ، أو الإيحاء بزاوية معينة للكاميرا تتيح بارتفاعها تحقيق شكل هندسى من الأشكال ، أو معنى قريب من

الضآلة أو الانسحاق ، وتحقق بانخفاضها معانى أخرى قد تكون على عكس ماسقناه من معان ، وقد يوحى الأديب فى ثنايا عباراته الوصفية أو السردية ، بأسلوب معين للمونتاج ، أو بتتابع محدد للمشاهد لتحقيق أفضل الانتقالات ، أو قد يوحى بعد ذلك بظواهر ذات طابع صوتى ، يقوى من المحتوى البصرى للصورة المعروضة ، أو يوسع مجال الرؤية ، أو يعوض غياب الوضوح ، إلى آخر ما أوحى به الأديب فى رواياته من خصائص سينمائية أو سمات .

وفى القسم الثانى – وهو القسم التطبيقى المقارن – ومن خلال احتوائه على ثلاثة أبواب رئيسية ارتبط عنوان كل منها بنوعية معينة لعدد من الروايات ، وما يناظرها من أفلام . . فقد خصصنا الباب الأول عن تقاليد الأسرة المصرية ، التى تتجلى فى ثلاث روايات والأفلام المأخوذة عنها هى : « **خان الخليلى** » ، « **بداية ونهاية** » ، « **السكرية** » ، بينما رصد الباب الثانى من هذا القسم ظاهرة الجموح الفردى الذى نشأ عن عدم التوافق مع المجتمع ، والذى عبرت عنه روايتى « **اللص والكلاب** » ، « **القاهرة الجديدة** » والتى أنتجت عنها السينما فيلم « **القاهرة ٣٠** » .

ثم ختمنا هذا القسم بباب ثالث عن النقد السياسى والاجتماعى فى عملين هما : « **ميرامار** » و« **أهل القمة** » والذى واجه فيهما محفوظ السلطة السياسية إبان سطوتها ، بنقد لاذع شجاع ، لم تفتر شجاعته عند صناع السينما أنفسهم الذين أنتجوا أفلامهم ، عن هذين العملين الأدبيين ، فى مواجهة السلطة نفسها وبالقوة والمذاق نفسيهما .

وقد توصلنا فى هذا القسم – بأبوابه الثلاثة – إلى ما أكد مصداقية القسم الأول فى تحليلاته السينمائية لروايات محفوظ حيث لم يخل فيلم واحد من المحتوى الفكرى الجماهيرى الطابع مما احتوته الرواية المناظرة ويهم أوسع الجماهير ، وزاد على ذلك أنه فى مجال تقديم الأفلام للشخصيات لم يدع صناعها ، شخصية واحدة تقريبا ، دون إحاطة بجوانبها المادية والاجتماعية والنفسية ، من خلال ما أورده محفوظ فى رواياته عنها من وصف مباشر ، أو حوار دال ، أو أحداث كاشفة ، مما يحيل الشخصيات إلى كائنات بشرية من لحم ودم ، تكاد تحيا بيننا وتعيش .

ولم يفتقر الحوار الفيلمى المستند إلى مثيله فى الروايات إلى السخونة أو السخرية أو الفكاهة أو الإفحام أو غيرها من مظاهر الجاذبية التى وفرتها الأعمال الأدبية لمثل هذا الحوار فضلاً عن قيامه بوظائف أخرى تضىء الحدث ، وترسم كما قلنا ملامح الشخصية ، وتنتبأ بالدراما فى آن .

ولقد استأثرت بعض روايات محفوظ ، بكثافات مختلفة ، فى خصائص بعينها

انعكست بدورها على الأفلام المأخوذة عنها ، حيث انفرد بعضها مثلا بطرافة الأحداث ، أو طبيعتها الحركية أو التسجيلية ، بينما استأثر بعضها بطرافةالشخصيلات وعمق تحليلها ، وألقى الصراع بتنوعه الشديد وتعدد مستوياته على أفلام أخرى بظله ، فى الوقت الذى توزعت الخصائص المتعلقة بالمفردات السينمائية فى التصوير أو الظواهر الصوتية ، على الروايات - موضوع الدراسة - وبشكل متراوح الكثافة من رواية إلى أخرى ، حيث يتجمع معظمها فى بعضها أو يتفرق مجملها فى بعضها الآخر ، حسب الحاجة ومقتضى الحال ، وهو ما لم يغفله صناع الأفلام فى كثير من المشاهد أو اللقطات .

ب - النتائج

١ - إن السينما قد وجدت فى روايات نجيب محفوظ أنها قد حملت من القضايا ما يهم أعرض الجماهير التى يعتمد عليها الفيلم الروائى فى استرداد التكاليف وتحقيق الأرباح ، ومن هذه القضايا ما أوردناه عن الظلم الاجتماعى أو عدم التوافق مع المجتمع أو التمرد الفردى أو صراع الأجيال أو الصدام بين السلطة والجماهير واختلال القيم الاجتماعية التى ضربت جذورها فى الأعماق منذ أمد طويل .

٢ - لدى محفوظ مقدرة كبيرة على تجسيد شخصيات رواياته وإضفاء الواقعية عليهم سواء من خلال الدقة المتناهية فى بسط أبعادهم المادية للعيان أو إيجاد المعادل البصرى أو السلوكى لأبعادهم النفسية التى تغيب عن المعاينة البصرية وتحتاج إلى هذه المعادلات ، أو بخلق التوافق الواقعى بين سلوكهم والأحداث التى تحيط بهم أو تصدر عنهم ، وبين التكوين العقلى والنفسى والاجتماعى لهؤلاء ؛ مما يسبغ المصداقية الكاملة على هذه الشخصيات ويخلق التعاطف الهائل بينها وبين الجماهير .

٣ - ينتهج محفوظ مع سرد الأحداث أسلوبا يسبغ عليها الواقعية الشديدة أيضا من خلال الوصف الدقيق ، والتجسيد المباشر ، والتجزئة المحسوبة ، فضلا عما يضفيه على الأحداث من جاذبية وتشويق ، وما يخلقه فيها من مفاجآت ، بالإضافة إلى مسحة ذات طابع مأسوى ، تتناغم مع الوجدان المصرى إلى حد كبير .

٤ - عالج محفوظ حوار رواياته بشكل مؤثر إلى حد بعيد ، فكان خاليا من أى إسراف ومركزًا إلى أبعد حد ، وذا دلالة تصل إلى حد التورية أو ازدواج المعنى وتعدد عطاءاته فى بعض الأحيان ، وهو متميز بالذكاء والسخونة والإفحام ، وطبيعة السجال ، فضلا عن تناسبه الشديد مع شخصية ناطقه وتميزه الواضح بالسخرية وخفة الظل التى تجلب

التواصل مع المتلقى المصرى بالتحديد ، فضلا عن دوره الدرامى الطبيعى فى إضاءة الأحداث والشخصيات .

٥ - يمتلك محفوظ أسلوبا متميزًا يشتمل على الخصائص السينمائية البحتة من عناصر الصوت والصورة ، فى السرد والوصف ، يجتذب صناع السينما ويطوع المادة المقروءة للتحويل الفيلمى ، ويضفى عليها القابلية السينمائية التى تمثلت فى التعبير البصرى عن المجردات ، والإيحاء بزاوية الكاميرا ، وموضع سكونها أو حركتها ، ووصف الإضاءة المناسبة للجو العام ، وحجم اللقطة المعروضة وكثير من توظيفات المونتاج ووصف الانتقالات ، فضلا عن وصف الظواهر الصوتية المتعلقة بالترنيمة المصاحبة أو بالضجيج أو توسعة رقعة الصورة أو التعليق على محتوى اللقطة ، أو وصف بيئة الأحداث ، أو التنبؤ بما سيقع منها ، أو تعويض الغموض البصرى فى بعض الأحيان .

٦ - أفادت السينما فى أفلامها المأخوذة عن أدبه ، بأغلب مناطق القوة والجاذبية السينمائية فى روايات نجيب محفوظ ، وعرضتها بشكل يتراوح ما بين المطابقة شبه التامة أو التحوير البسيط ، فاعتمد الفيلم فى نجاحه على قدرة مخرجه فى التعامل مع النص الأدبى ، ومدى اقترابه منه ، واقتفاء أثره ، والأمانة فى استثمار خصائصه السينمائية التى احتوى عليها الأصل الروائى المطبوع .

قائمة المراجع والمصادر

أولا : الكتب

١ - إبراهيم العيسوى (د) : فى إصلاح ما أفسده الانفتاح - القاهرة - الأهالى - ١٩٨١ .

٢ - إبراهيم فتحى : العالم الروائى عند نجيب محفوظ - القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨١ .

٣ - أحمد الهوارى : البطل المعاصر فى الرواية المصرية - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨٦ .

٤ - أحمد هيكل (د) : الأدب القصصى والمسرحى فى مصر - القاهرة - دار المعارف - ١٩٦٨ .

٥ - اعتدال ممتاز : مذكرات رقيبة سينما - القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٥ .

٦ - ألبرت فولتون : السينما آلة وفن - ت : صلاح عز الدين - القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٧٧ .

٧ - أنور المعداوى : نماذج فنية فى الأدب والنقد - القاهرة - ١٩٥١ .

٨ - بيلا بالاش : نظرية السينما - ت : أحمد الحضرى وآخرين - وزارة الثقافة - ١٩٩١ .

٩ - جون إيزوود : قراءة الشاشة - ت : أحمد الحضرى - القاهرة - المجلس الأعلى للثقافة - ١٩٨٩ .

١٠ - حسين حلمى المهندس : دراما الشاشة - ج (٢) القاهرة - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٠

١١ - سمير فريد : نجيب محفوظ والسينما - القاهرة - هيئة قصور الثقافة - ١٩٩٠ .

١٢ - شكرى الشامى : جماليات الفيلم السياسى المصرى - رسالة ماجستير غير منشورة - أكادمية الفنون ، (المعهد العالى للنقد الفنى) - ١٩٩٧ .

١٣ - صلاح أبو سيف : السيناريو السينمائى - القاهرة - دار المعارف - ١٩٩٠ .

١٤ - طه حسين (د) : نقد وإصلاح - بيروت - دار العلم للملايين - ١٩٦٠ .

١٥ - عبد الحميد القط (د) : دراسات فى الأدب المصرى المعاصر - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨٢ .

١٦ - عبد الرحمن أبو عوف : الرؤى المتغيرة فى روايات محفوظ - القاهرة - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩١ .
١٧ - عبد العزيز حمودة (د) : البناء الدرامى - القاهرة - الأنجلو ١٩٨٢ .
١٨ - عبد الملك مرتاض (د) : فى نظرية الرواية - الكويت - عالم المعرفة ١٩٩٩ .
١٩ - عبد المنعم سعد (د) : السينما المصرية فى موسم - القاهرة - ١٩٧٠ .
٢٠ - عدنان خالد عبد الله (د) : النقد التطبيقى التحليلى - بغداد - وزارة الثقافة - ١٩٨٦ .
٢١ - على شلش (د) : النقد السينمائى فى الصحافة المصرية - القاهرة - الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٨ .
٢٢ - فاطمة موسى (د) : فى الرواية العربية المعاصرة - القاهرة - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٧ .
٢٣ - لطيفة الزيات (د) : نجيب محفوظ الصورة والمثال - القاهرة ١٩٨٩ .
٢٤ - لوى دى جانيتى : فهم السينما - ت : منير على - بغداد - دار الرشيد ١٩٨١ .
٢٥ - مارسيل مارتان : اللغة السينمائية - ت : سعد مكاوى - القاهرة ، وزارة الثقافة ١٩٦١ .
٢٦ - محمود أمين العالم : تأملات فى عالم نجيب محفوظ - القاهرة - ١٩٦٥ .
٢٧ - نبيل راغب (د) : المذاهب الأدبية - القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٨٤ .
٢٨ - هاشم النحاس : يوميات فيلم - القاهرة - الهيئة العامة للكتاب .
٢٩ - نجيب محفوظ على الشاشة - القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٧٥ .
٣٠ - نجيب محفوظ فى السينما المصرية - القاهرة - وزارة الثقافة ١٩٨٨ .
٣١ - هيلاكولمان : إنتاج الفيلم السينمائى - ت : عبد الحليم البشلاوى - القاهرة مكتبة الوعى العربى ١٩٧٩ .
٣٢ - يحيى حقى : عطر الأحباب - القاهرة هيئة الكتاب - ١٩٨٦ .
٣٣ - يوسف الشارونى : دراسات فى الرواية والقصة القصيرة - القاهرة - الأنجلو ١٩٦٧ .

ثانيا : كتب معدة (غير مؤلفة)

١- فاضل الأسود والمؤلف وآخرون : الرجل والقمة - القاهرة - الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٩ .

٢ - أحمد يوسف : صلاح أبو سيف والنقاد - القاهرة - أبوللو ١٩٩٢ .
٣ - هاشم النحاس وآخرون : الإنسان المصرى على الشاشة (مجموعة بحوث ودراسات حلقة بحث) القاهرة - الهيئة العامة الكتاب - ١٩٨٦ .

ثالثا : المقالات والبحوث فى الصحف والنشرات

١ - إبراهيم الناصر : حسنين ذروة مأساة بداية ونهاية القاهرة - مجلة الشهر - عدد فبراير ١٩٦١ .
٢ - أحمد رأفت بهجت : بداية ونهاية نشرة الندوة الأسبوعية للمجلس الأعلى للثقافة ١٩٨٢ .
٣ - رءوف توفيق : الانفتاح وتأثيره على الشخصية المصرية بحث (كتاب الإنسان المصرى على الشاشة) .
٤ - رفيق الصبان (د) : أهل القمة - القاهرة (عبر ملفات المركز الكاثوليكى) .
٥ - سامى السلامونى : أهل القمة - القاهرة - مجلة الإذاعة والتليفزيون - يوليو ١٩٨١ .
- وتحققت نبوءة على طه - عن كتاب صلاح أبو سيف والنقاد .
- مأساة كبيرة - عن كتاب صلاح أبو سيف والنقاد .
- ثورة الأفندية - عن كتاب صلاح أبو سيف والنقاد .
٦ - سامى المعداوى : مهرجان أفلام صلاح أبو سيف - عن كتاب صلاح أبو سيف والنقاد .
٧ - سمير فريد : ميرامار - القاهرة - نشرة نادى السينما - عن رسالة لشكرى الشامى .
٨ - صبرى حافظ (د) : تراجيديا السقوط والضياع - القاهرة - مجلة المجلة - عدد يونيو ١٩٦٧ .
٩ - فاطمة موسى (د) : خان الخليلى وتطور الرواية عند محفوظ - القاهرة - مجلة الكاتب عدد سبتمبر ١٩٦٨ .
١٠ - لمعى المطيعى : محفوظ ماذا فعلت بنا - عن كتاب الرجل والقمة .
١١ - محمد عنانى (د) : الآدب العربى الحديث - مقال - جريدة الأهرام عدد ٣٠/٧/١٩٦٥ .

المصادر الروائية طبقا لتاريخ نشرها

نجيب محفوظ

١ – القاهرة الجديدة (٢٠٩ صفحة) : القاهرة – دار مصر للطباعة – ط ١٢ – ١٩٨١ (ط١ – ١٩٤٥) .

٢ – خان الخليلى (٢٥٨ صفحة) : القاهرة دار مصر للطباعة – ط١٠ – ١٩٧٩ (ط١– ١٩٤٦) .

٣ – زقاق المدق (٢٨٧ صفحة) : القاهرة – دار مصر للطباعة – ط١٠ – ١٩٨٢ (ط١ – ١٩٤٧)

٤ – بداية ونهاية (٣٧٣ صفحة) : القاهرة – دار مصر للطباعة – ط١١ – ١٩٨٤ (ط١ – ١٩٤٩) .

٥ – السكرية (٣٣٢ صفحة) : القاهرة – دار مصر للطباعة – ط١٠ – ١٩٨٤ (ط١ ١٩٥٧) .

٦ – اللص والكلاب (١٤٣ صفحة) : القاهرة – دار مصر للطباعة – ط٩ – ١٩٨٠ (ط١ – ١٩٦١) .

٧ – ميرامار (٢٨٤ صفحة) : القاهرة – دار مصر للطباعة – ط ٥ – ١٩٧٩ (ط١ ١٩٦٧)

٨ – الكرنك (١١٧ صفحة) : القاهرة – دار مصر للطباعة – ط٧ – ١٩٨٦ (ط١– ١٩٧٤) .

٩– أهل القمة (قصة ٤٢ صفحة) : ضمن مجموعة « الحب فوق هضبة الهرم » (ط١– ١٩٧٩) .

المصادر الفيلمية طبقا لتاريخ عرضها

١ – بداية ونهاية : إخراج صلاح أبو سيف ، ١٩٦٠ .

٢ – اللص والكلاب : إخراج كمال الشيخ ، ١٩٦٣ .

٣ – خان الخليلى : إخراج عاطف سالم ، ١٩٦٦ .

٤ – القاهرة ٣٠ : إخراج صلاح أبو سيف ، ١٩٦٦ .

٥ – ميرامار : إخراج كمال الشيخ ، ١٩٦٩ .

٦ – السكرية : إخراج حسن الإمام ، ١٩٧٣ .

٧– أهل القمة : إخراج على بدرخان ، ١٩٨١ .

المؤلف : د. عبد التواب حماد

- مهندس معمارى - جامعة القاهرة ١٩٧٤ .
- فنان تشكيلى .
- دبلوم الدراسات العليا فى الوسائل السمع - بصرية - جامعة إميو - السويد .
- دبلوم الدراسات العليا فى النقد الفنى - أكاديمية الفنون .
- ماجستير فى النقد السينمائى المعاصر - أكاديمية الفنون .
- دكتوراه فى النقد السينمائى - أكاديمية الفنون .
- عضو نقابة المهندسين .
- عضو جمعية المهندسين المعماريين .
- عضو جمعية العقاد الأدبية .
- عضو جمعية كتاب ونقاد السينما .
- عضو الاتحاد العالمى للنقاد السينمائيين .
- له عشرات المقالات النقدية والبحوث السينمائية المنشورة بالمجلات الفنية والنشرات المتخصصة : نادى السينما ، ومجلة أدب ونقد ، وجريدة القاهرة ، ومجلة المسرح ، ومجلة الفنون .

صدر فى هذه السلسلة

١ - قاموس السينمائيين المصريين . . . . منى البندارى - يعقوب وهبى
٢ - مائة عام من السينما . . . . د. محمد كامل القليوبى
٣ - السينما الفلسطينية فى الأراضى المحتلة . . . . سمير فريد
٤ - قراءة فى السينما العربية . . . . قصى صالح درويش
٥ - أفلامى مع عاطف الطيب . . . . سعيد شيمى
٦ - نجوم وشهب فى السينما المصرية . . . . أحمد يوسف
٧ - من هموم السينما العربية إلى سينما الرؤية الذاتية . . . . أمير العمرى
٨ - الواقعية فى السينما المصرية . . . . سعيد مراد
٩ - مخرجون وإتجاهات فى السينما المصرية . . . . سمير فريد
١٠ - سينما الأطفال (مقالات ودراسات) . . . . فريال كامل
١١ - أطياف وظلال . . . . عبد الحميد حواس
١٢ - مدارس الأداء التمثيلى فى تاريخ السينما المصرية . . . . عبد الغنى داود
١٣ - الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى
الجزء الأول ١٩٦٩ - ١٩٧٥ . . . . إعداد : يعقوب وهبى
١٤ - عالم نجيب محفوظ بين الرواية والسينما . . . . د. وليد سيف
١٥ - الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى
الجزء الثانى ١٩٧٦ - ١٩٨٢ . . . . إعداد : يعقوب وهبى
١٦ - المهنة كاتب سيناريو . . . . سمير الجمل
١٧ - الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى
الجزء الثالث ١٩٨٣ - ١٩٨٨ . . . . إعداد : يعقوب وهبى
١٨ - السيرة أطول من العمر (ذكريات المخرج السينمائى كمال عطية)
١٩ - الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى
الجزء الرابع والأخير ١٩٨٩ - ١٩٩١ . . . . إعداد : يعقوب وهبى
٢٠ - مختارات من كتابات الناقد السينمائى فتحى فرج . إعداد وتقديم : سمير فريد
٢١ - الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى - ج ١ . . . تأليف : سعيد شيمى
٢٢ - الشخصية العربية فى السينما العالمية . . . . أحمد رأفت بهجت
٢٣ - أزياء الاستعراض فى السينما المصرية . . . . مها فاروق عبد الرحمن

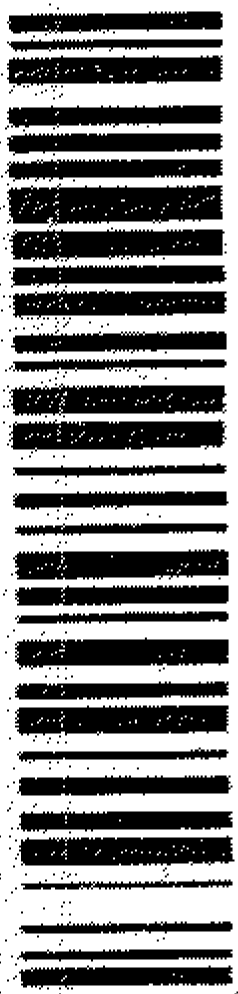
٢٤ - سيناريو فيلم « عرق البلح » . . . . رضوان الكاشف
٢٥ - إخراج أفلام الحركة (تجربتى فى السينما المصرية) . . . . د. سمير سيف
٢٦ - الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى ج ٢ . . . . سعيد شيمى
٢٧ - سعيد مرزوق عاشق السينما . . . . طارق الشناوى
٢٨ - دليل السينمائيين فى مصر . . . . منى البندارى ويعقوب وهبى
٢٩ - سحر الكوميديا فى الفيلم المصرى . . . . د. وليد سيف
٣٠ - فى الدراما التليفزيونية . . . . محمد الشربينى
٣١ - زمن محسن زايد . . . . أيمن الحكيم
٣٢ - السينما فى أدب نجيب محفوظ . . . . د. عبد التواب حماد

الكتاب القادم :
٣٣ - السينما فى مرآة الوعى . . . . د. حسن عطية





إن التعرض بالدراسة للخصائص السينمائية فى أدب نجيب محفوظ والتى أهلته لاحتلال مكانة متميزة فى السينما الروائية المصرية يصبح مطلبًا مهمًا فى مجال الدراسات السينمائية ؛ ذلك لأن التعرف على مثل هذه الخصائص لا يكشف فقط عن وجه آخر لثراء أدب نجيب محفوظ ، بل يكشف أيضًا عن أهم مقوماته التى جعلت منه مادة صالحة ومؤثرة لدى إعدادها فى شكل سينمائى .







الشركة الدولية للطباعة

الثمن جنيهان